جامعة العلوم الإسلاميّة العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية وآدابها



الصنعة الشعرية في العصر الأموي

الرؤية والفنّ

Poetic Workmanship in the Umayyad Period

Vision and Art

إعداد:

حنين عمر مشهور عفانه

إشراف:

أ.د عبد الحميد المعيني

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والنقدية في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

عمّان: 29/ 12/ 2014م

جامعة العلوم الإسلاميّة العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية وآدابها



الصنعة الشعرية في العصر الأموي

الرؤية والفنّ

إعداد:

حنين عمر مشهور عفانه

إشراف:

أ.د عبد الحميد المعيني

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والنقدية في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

عمّان: 29/ 2014/12

قرار لجنة المناقشة

الصنعة الشعرية في العصر الأموي
الرؤية والفنّ

Poetic Workmanship in the Umayyad Period
Vision and Art

إعداد:

حنين عفانه

إشراف:

أ.د عبد الحميد المعيني

نوقِشتْ هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ (2014/12/29م).

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور	الجامعة	التوقيع
الأستاذ الدكتور (رئيسا) عبد الحميد المعيني	جامعة العلوم الإسلامية العالمية	
الأستاذ الدكتور (عضوا) حمدي منصور	الجامعة الأردنية	
الدكتور (عضوا) محمد محمود العمرو	جامعة العلوم الإسلامية العالمية	

The World Islamic Sciences & Education University (WISE)

Faculty of Graduate Studies

Dept of Arabic Language and Literature



Poetic Workmanship in the Umayyad Period

Vision and Art

Done by:

Haneen Omar Mashoor Afaneh

Supervised by:

Prof. Abdul Hameed Al-Mue'eeny

"Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in Literary and Critical Studies at the World Islamic Sciences & Education University"

Amman on 12/ 29/ 2014

تفويض

أنا السيدة حنين عمر مشهور عفانه/ كلية الدراسات العليا/ قسم اللغة العربية وآدابها

أُفَوِّض جامعة العلوم الإسلامية بتزويد نسخ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التاريخ: ٢٩ / ١٢ / ٢٠١٤م

التوقيع:

إهداء

إلى أمّي

التي جَسَدَتْ أسْمى معاني الرعاية والاحتضان

كتلك الأرض الأصيلة

وإلى

أبي الرؤوف الحاني

الذي يشبه زيتها وزيتونها

وشموخ السنديان

حنين..

شكر وتقدير

لا يسعني وقد أنجزْتُ هذا العمل إلا أنْ أتقدم بالشكر والتقدير والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة: مشرفي وأستاذي الفاضل عبد الحميد المعيني، ومساعد المشرف دكتوري محمد العمرو، اللذيْن أولياني كل الرعاية المطلوبة خلال فترة كتابتي للبحث، وقدما لي كل ما يفيدني ويرشدني إلى الصواب، فجزاهما الله عنّي كل خير وحفظهما من كل سوء، كما يقول رسولنا –صلى الله عليه وسلّم-: "لا يشكر الله مَنْ لا يشكر الناس" وقوله: "مَنْ صُنِعَ إليه معروف، فقال لفاعله: جزاك الله خيرا، فقد أبلغ في الثناء"، فجزاهما الله عنّي كل خير وحفظهما من كل سوء، كما أتقدم بشكر خاص إلى الأستاذ الدكتور حمدي منصور العضو الفاعل في مناقشة هذه الرسالة، حفظه الله وحماه.

وشكري الكبير لتلك الرعاية الأموية الحانية، التي لم تبخل عليّ بعلمها، وهي تتابع كتاباتي كلمة بكلمة، بعين حِرْصٍ وإشراف وتوجيه.

وكذلك الشكر لجميع أفراد العائلة المتحابة، الذين عانوا من تقلباتي النفسية أثناء فترة كتابتي لهذه الرسالة، وشكري لكلّ مَنْ ساهم في إنجاح هذا العمل ودعمني بدعائه، من زملاء عمل وأصدقاء وأحبّاء، مع خالص الاحترام والتقدير.

قائمة المحتويات

الملخّص

الصنعة الشعرية في العصر الأموي "الرؤية والفنّ"

إعداد: حنين عمر مشهور عفانه

إشراف: أ.د عبد الحميد المعيني

عمّان: 29/ 12/ 2014

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على الصنعة الشعرية في العصر الأموي، التي تُعنى بقصيدة الصنعة الأموية وما احتوته من مقومات الصنعة ألفاظا ومعاني وصور وموسيقى.

جاءت الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. تناولتْ المقدمة مخطط الدراسة ومنهجها، في حين جاء الفصل الأول ليتحدث عن الصنعة الشعرية، حيث أصَّل لمصطلح الصنعة ومدرستها في العصريْن الجاهلي والإسلامي.

واهتم الفصل الثاني بالصنعة الشعرية في العصر الأموي، وفيه درسنا مقومات الصنعة التي من خلالها يمكن الحكم عليْها، واعتنى الفصل الثالث بدراسة نماذج شعرية لشعراء الصنعة الأموية، وكان فصلا تحليليا نقديا مبنيا على مقومات الصنعة في الفصل السابق، وأخيراً جاءت الخاتمة لتلخص أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ثمّ أتبعنا الدراسة بقائمة للمصادر والمراجع.

هكذا سار البحث بتقاطع بين المنهجيْن النظري والتحليلي، فطالما دعم كلّ منهما الآخر.

Abstract

Poetic Workmanship in the Umayyad Period "Vision and Art"

Done: Haneen Omar Mashoor Afaneh

Supervised by: Prof. Abdul Hameed Al-Mue'eeny

Amman on 29/ 12/ 2014

This study aims at examining the poetic workmanship in the Umayyad Period, and is concerned with the Umayyad workmanship poem and what it contains of workmanship elements; of utterances, meanings, images and music.

This study consists of an introduction, three chapters and a conclusion. The introduction presents the plan and the methodology of the study in the Pre-Islamic and Islamic Periods.

The second chapter is concerned with workmanship in the Umayyad Period. In this chapter are examined elements of workmanship with which we can judge it. The third chapter is concerned with studying examples of poetry by poets of the Umayyad Period; a critical analysis based on workmanship elements discussed in the previous chapter. The conclusion summarizes the major results deducted through the study. Finally, the study is followed by a List of Resources.

This research is intersected between the two methodologies; the theoretical and the analytic, as the two are strongly related to each other.

المقدمة:

الحمد لله الرقيب الخبير بما في العقول وبما تخفي الصدور، والصلاة والسّلام على سيدنا محمد -صلى الله عليه وسلّم- النبيّ الأميّ المعلم، خاتم الأنبياء المبلّغ بمعجزته القرآن الكريم. وبعد،

فلا أحد ينكر ما للشعر الأموي من أهميّة تاريخية وفنّية وحضاريّة، وما يزال الشعر الأموي يزخر بأبواب كثيرة لم تُدْرس بعد، ذلك لأنّ الشعر المبدع هو الذي لا تنتهي دراسته عند حدّ معين، فبقدر ما يغوص الناقد فيه، بقدر ما يخرج لنا دُررا جديدة تعزّز الأدب والنقد.

وهذا البحث يقدّم موضوع الصنعة الشعرية في العصر الأموي انطلاقا من مدرسة الصنعة الجاهلية، ذلك لأنّ الشعر الأموي ورث من الشعر الجاهلي وطوّر عليه في بعض جوانبه، مع محافظته على أصالة الشعر الجاهلي واستقلالية الشعر الأموي.

بدأ البحث موضوع "الصنعة الشعرية في العصر الأموي" من فصله الأول الذي جاء تأصيلا للصنعة في الجاهلية، فعالجنا تعريف الصنعة لغة فاصطلاحنا، ثم بحثنا عن هذه الكلمة في كتب النقد القديم، لنستنبط أنّ جلّ الشعر عند القدماء صنعة تتفاوت من شاعر إلى آخر، ثمّ انطلق بنا تسلسل موضوعية البحث لمناقشة موضوع الصنعة عند المحدثين وكيف تطوّر مفهومهم لمدرسة الصنعة ومؤسسها. وختاما للجانب النظري في هذا الموضوع تناول البحث بعض النماذج الشعرية على الصنعة من العصريْن الجاهلي وصدر الإسلام.

أمّا رؤية البحث للصنعة الأموية فقد حدّدها الفصل الثاني الذي اختصّ بها، وتناولنا فيه مقومات الصنعة بتفصيل دقيق، فدرسنا الصورة الشعرية وكيف أنّ التشبيه التمثيلي الممتد هو موضوع الصنعة، ثم تطرّقنا للبناء وفيه كيف يتكون الشكل القصصي لأبيات الصنعة، بالإضافة إلى طول القصائد وجزالة الألفاظ، وفي المعنى بيّنا كيف يتناول الشعراء نفس المعنى بصيغ مختلفة، وتحدّثنا عن علاقة الصنعة الشعرية -متمثلة باللوحة- بغرض القصيدة، تحت عنوان الوحدة الشعرية، وتناولنا موضوعيْ السبق إلى المعاني والإيجادة فيها، ولتكتمل الصورة درسنا موسيقى قصيدة الصنعة بقسميْها: الخارجي وقد استقصينا أهم البحور المستخدمة في الصنعة، والداخلي وهو الإيقاع وفيه اعتمدنا على علم البديع البلاغي. ومن الجدير بالذكر أنّ البحث لم يقصّر بإرفاق الأمثلة الشعرية على جوانب مقومات الصنعة الأموية وتحليلها.

الفصل الثالث فصل تحليليّ برمّته، تناولنا فيه ثلاثة شعراء من أبرز شعراء الصنعة الأموية، وهم ذو الرمة والفرزدق والراعي النميري، واتبعنا منهجا واحدا في الدراسة النقدية، فأبرزنا صنعة كل شاعر كما بينتها كتب النقد، ثم أرفقنا ما تيسر لنا من نصوص شعرية لكل من الشعراء الثلاثة، ومن خلال النصوص درسنا التشبيه التمثيلي الممتد بعناصره وتفاصيله وجزيئاته وبما احتواه من أمكنة وأزمنة وألوان وحركات وأصوات ولغة وموسيقى وإيقاع، لنصل في النهاية إلى مقومات صنعة كلّ منهم، ورمزية كلّ لوحة.

ومن هنا فإنّ البحث عالج في ثناياه جانبا من الشعر الأموي لم يسبق أن عالجها الباحثون بهذا التوسع والتفصيل، وتعرّفنا إلى أنّ للشعر الأموي صنعة أساسها صنعة الجاهليين، واستأنس البحث بدراسة عبد الحميد المعيني للوحات الجاهلية، الذي أرجو أن يكون هذا البحث مكمّلا لما بدأ به، وإنني بكلّ ما خطّ قلمي من حروف هذا البحث لمقصّرة، فإنْ أصبت فمن الله وبتوفيقه، وإنْ أخطأتُ فمن نفسي، والله الهادي إلى سواء السبيل.

وأدعو الله العزيز الكريم أن ينال هذا العمل استحسان كل منْ يقرأه ويفيد منه، ولكل مجتهد في هذه الدنيا نصيب.

حنين عفانه

19/ 10/ 2014م

الفصل الأول:

الصنعة الشعرية

- الصنعة الشعرية لغة
- الصنعة الشعرية اصطلاحا
- مدرسة الصنعة الشعرية
- الصنعة الشعرية والطبْع
- الصنعة الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام

الفصل الأول

الصّنْعة لغة:

ورد جذر (صَنَعَ) في معاجم اللغة بمعان هي: بذل الجهد والعمل والمهارة والحرفة.

- صَنَعَ يَصْنَعُ صُنْعا، فهو مصنوع وصُنْعٌ بمعنى عَمِلَ([1]).
- "صَنِعَ: صَنَعا: مَهَرَ في الصُّنع"، فهو صنيعٌ([2]).
- وفي تهذيب اللغة: "التَّصَنُّعُتكلّفُ حُسْن السَّمْتِ وإظهاره والتزيّن به والباطن مدخول"([3]).
- والصناعة: حرفة الصانع([4])، وهي "كل علم أو فنّ مارسه الإنسان حتى يمهر فيه ويصبح حرفة له"([5]).
- و"الصَّنْعَةُ: عمل الصانع وحرفته، وفي كتب الفلسفة: الطريقة المنظمة الخاصّة التي تتبع في عمل يدوي أو ذهني"([6]).

([1]) ابن منظور (1300هـ)، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت. مادة (صَنَعَ).

([2]) إشراف: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، (1960م)، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، القاهرة. مادة (صَنَعَ).

([3]) الأزهري (2001م)، معجم تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، مادة (صَنَعَ)، وانظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (صَنَعَ).

([4]) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، مادة (صنع). وانظر أيضا: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق. الأزهري، تهذيب اللغة، مصدر سابق. مادة (صَنَعَ).

([5]) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، مادة (صَنَعَ)، وانظر أيضا: جبّور عبد النّور، (1979م)، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، مادة (صناعة).

([6]) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (صَنَعَ). وانظر أيضا: جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، مصدر سابق، مادة (صناعة).

واللغة تفرّق بين الصنعة وهي مصدر مرّة، والصناعة وهي مصدر دالّ على حرفة، فـالصناعة: حرفة الصانع، وعمله الصنعة، والتّصنّع مصدر دال على المبالغة، وهو أعلى درجات إتقان عمل الصنعة.

الناظر في تعريف كلّ من الصنعة والصناعة والتصنع، سيجد مدى قرب هذه المعاني اللغوية من التعريفات الاصطلاحية، فكلّ ما ورد في المعاجم الاصطلاحية لا يخرج عن هذه المعاني اللغوية، وكذلك الاصطلاحيون لا يفرقون بين مفهوميْ الصنعة والصناعة، فهما شيءٌ واحد، ما يهمّنا من كلّ هذا أنّ كلمتيْ الصنعة أو الصناعة عندما دخلتا معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية، لم يعد يقتصر معناهما على أي عمل أو حرفة، وإنما خصصتا لباب الأدب، ولا سيّما الشعر.

الصنعة اصطلاحا:

الصنعة هي عملية التهذيب والتجويد والتنقيح التي يسار عليها في عملية الإبداع([1])، ويرافقها التأنق والزخرفة، والشعر صناعة وصنعة؛ لذلك على الشاعر أن يحسن علوما معينة ليكون صانعا، مثل: قواعد اللغة والبلاغة والمنطق والموسيقى.. وهي الصناعات أو الفنون السبع. ومن هنا جاءت الصنعة بالمشقة والجهد والعناء، حيث يتطلب من الشاعر التدرب على مثل هذه العلوم، وتقليد المجيدين، كي يتمكن أخيرا من الاستقلال والاعتماد على أسلوبه الذي يميّزه([2]) وصنعته الشعرية التي يتفوّق فيها.

([1]) انظر: نواف نصار (2010م)، معجم المصطلحات الأدبية (عربي- انجليزي)، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمّان، ط1 مادة (صنعة)، ص182. إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللغة والأدب (نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي)، دار العلم للملايين، بيروت. مادة (الصناعة الأدبية)، ص772.

([2]) جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، مصدر سابق، ص158- 159.

الصنعة الشعرية في كتب الأدب والنقد:

ارتبطت الصنعة ببدايات الشعر الجاهلي الناضجة، فقد ظهرت فيما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، وبذلك شكلت الصنعة ظاهرة فنيّة، بثّها النقاد القدماء إشارات في كتبهم، وأخذ المحدثون هذه الإشارات ففصّلوها، ووضّحوها، واختلفت آراؤهم فيما بينهم، فناقش كلّ منهم رأي الآخر، وأثبت كلّ منهم رأيه.

يؤكد ابن سلام(ت230هـ) على أن الشعر صناعة قائلا: " وللشعر صناعةٌ وثَقافةٌ يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تَثقفُهُ العين، ومنها ما تَثقفُهُ الأُذُن، ومنها ما تَثقفُهُ اليد، ومنها ما يَثقفُهُ اللسان"(1)، ولا شكّ في أنّ صناعة الشعر ممّا تَثقفُهُ الأُذُن والعين واللسان.

وأشار الجاحظ(ت 255هـ) إلى أصحاب هذه الصناعة واستفراغهم الجهد في نظم الشعر، فهم "كلّ مَنْ جَوَّدَ في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يُخْرِجَ أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة"(2)، وقال صراحة في حديثه عن نظريته حول اللفظ والمعنى "فإنما الشعر صناعةٌ وضرْبٌ من النَّسْج وجنسٌ من التصوير"(3).

وأطلق ابن قتيبة(ت 276هـ) على الصنعة مسمّى التكلّف(4)، وهي ممّا تحتاج إلى "طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما

---

(1) محمد بن سلام الجمحي (1980م)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ومطبعة المدني بمصر. 5/1.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين(1998م)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي بالقاهرة. 2/ 13.

(3) الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 3/ 132.

(4) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر. 78/1، 88.

بالمعاني غِنى عنه"[1]، هذا الخلاف بين النقاد حول المسمّى، لا ينفي إجماعهم على أنّ الصنعة تطلُب خطوات لهذه الصناعة، وعلوما يجب أن يعلمها الصانع.

وتناول ابن طباطبا(ت 322هـ) صناعة الشعر في أكثر من موضع في كتابه (عيار الشعر)، وفي كلّ موضع يؤكد على مراده، لغاية أنْ يقرّب للقارئ العلاقة بين صناعة الشعر وبين عياره.

يبدأ في كتابه الحديث عن صناعة الشعر من خلاله عياره، وكأنّ فهم الصناعة وتطبيقها متعلقة بفهمنا لعيار الشعر وتطبيقه، فإذا أراد صانع الشعر بناء قصيدة، فعليه اتباع الخطوات التالية[2]:

1- يصوغ المعنى في فكره نثرا، ثم يلبسه ما يوافقه من ألفاظ وقوافٍ ووزن.
2- يثبت الأبيات الكثيرة التي توافق المعنى.
3- يرتب الأبيات ويجعل لها أبياتا وتجمع ما تشتت منها.
4- يستمر في النقد، بأن يبدل الألفاظ المستكرهة، ويعيد النظر في المعاني المضادة وقوافيها.

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 88/1.

(2) انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية للنشر والتوزيع. ص43.

يجب على الشاعر كي يصل بشعره إلى العيار المطلوب منه أن يجمع بين اعتدال (صحة الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ وعذوبتها، بالإضافة إلى موافقة الشعر للحال أو الغرض الذي أُعِدَّ المعنى لأجله[1]، وصدق العبارة التي يقصد بها: "كشف المعاني المختلجة فيها [يقصد نفس الشاعر]، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحقّ في جميعها"[2].

وغاية ابن طباطبا في الحديث عن عيار الشعر وصناعته، هي استمالة القلوب، ومناسبة الفهم، وصفاء معقوله ومسموعه [أي معقول الشعر ومسموعه]، "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة، لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له..."[3]، وعيار الشعر يعني الاعتدال "وعلّة كل حسن مقبول الاعتدال"[4].

هكذا تتضح لنا الصورة حول علاقة الصناعة بعيار الشعر والغاية منهما؛ كأنّ الصانع عندما يصنع قصيدته يراعي في ذلك نظرية "عيار الشعر" التي وضعها ابن طباطبا. والمتصفح في كتاب "عيار الشعر"، يجد أن كل عناوين الكتاب تدور حول كيف يكون الشعر معتدلا، مع نقد لبعض النصوص الشعرية، على أساس المبدأ الذي أصّله ابن طباطبا.

ويَتْبَعُ قدامة بن جعفر(ت 337هـ) ابن سلام بقوله: "لمّا كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال...، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدوده بينهما تسمّى الوسائط.."[5]، وعلى أساسه إمّا أن يكون الصانع حاذقا تامّ الحذق، وإمّا أن يكون ضعيف الصناعة[6].

([1]) انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص52- 54.

([2]) المصدر نفسه، ص55.

([3]) ابن طباطبا، عيّار الشعر، مصدر سابق، ص161.

([4]) المصدر نفسه، ص53.

([5]) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ص64.

([6]) انظر: المصدر نفسه، ص56.

أمّا أبو هلال العسكري(ت 395هـ) فقد ألّف كتابا في النقد أسماه "كتاب الصناعتيْن: الكتابة والشعر"([1])، ووسم الباب الثالث من الكتاب: "في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ"، وقسّمه إلى فصليْن، الأول: في كيفية نظم الكلام والقول في فضيلة الشعر وما ينبغي استعماله في تأليفه، والثاني: فيما يحتاج الكاتب إلى ارتسامه وامتثاله، ومن الفصل الأول نوردُ خطوات صناعة الشعر التي تتوافق مع الخطوات التي ذكرها ابن طباطبا:

أولا: إيراد المعاني المراد صناعتها شعرا، إلى الفكر والقلب([2])؛ فيجب على الصانع أنْ يشغل عقله وحواسه بهذه المعاني.

ثانيا: طلب الوزن لهذه المعاني([3])، فيجب "مراعاة الوزن للعاطفة المصورة، فقد يكون الطويل أنسب للفخر، والهزج للطرب، والمتقارب لوصف السير، والوافر ليّن يدخل في كثير من الفنون..."([4]).

ثالثا: وطلب القافية التي يحتملها كل معنى؛ فمن المعاني ما يمكن نظمه على قافية ولا يمكن على أخرى([5]).

رابعا: "ينبغي لصانع الكلام ألا يتقدّم الكلام تقدما،... فإنه إن تقدّم الكلام لم يتبعه خفيفه وهزيله وأعجفه، والشارد منه. وإن تتبعه فاتته سوابقه ولواحقه، وتباعدت عنه جياده وغُرره.."([6]). أيّ: عليه

([1]) انظر: أبا هلال العسكري (1952م)، كتاب الصناعتيْن: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البيجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية.

([2]) انظر: العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص139.

([3]) انظر: المصدر نفسه، ص139.

([4]) أحمد الشايب (1973م)، أصول النقد الأدبي، ط8، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر. ص254.

([5]) انظر: العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص139.

([6]) انظر: المصدر نفسه، ص133-134.

أنْ يقلب الكلام ويختار منه الأفضل، ولا يعتمد على أول خاطر يخطره، ومن هنا عليه المعرفة بعلوم اللغة وتقلباتها، فمثلا أخطأ الشاعر في قوله[1]:

طَرَقَتْكَ عَزَّة من مزارٍ نازحٍ يا حُسْنَ زائرة وبُعْدَ المزار

حين أسرع واستعمل كلمة (حُسْنَ) ولو قال: "يا قُرْبَ زائرة وبُعْدَ المزار"، لكان أجود، وتضمنه الطباق[2]، هنا نقول إنّ إعادة النظر بالأبيات يجعلها أكثر صنعة.

<u>خامسا</u>: إذا تمّت القصيدة، يجب تنقيحها وتهذيبها، ويتم هذا بحذف الأبيات القبيحة وإبقاء الأبيات الحسنة، وإبدال الألفاظ بأخرى، حتى تستوي القصيدة[3]، وهذه الصنعة.

ومن هنا يأتي تعريف صانع الشعر بـ"النساج الحاذق الذي يفوف وشيَهُ بأحسن التفويف...، والنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقسيم..، وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الرائق..."[4].

ويقسّم ابن رشيق(ت 456هـ) الشعر إلى قسميْن: "ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سمّوه صنعة من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه...، حتى صنع زهير الحوليات على التنقيح والتثقيف"[5]. الواضح من القول السابق أنّ ابن رشيق يرجع الصنعة والطبع إلى طباع القوم، فالطباع التي أنشأت شعر الصنعة نفسها التي

([1]) البيت للشاعر بيهس الغطفاني، من قصيدته التي مطلعها:

لِمَنْ الديار عرفتها وكأنها لَيْسَتْ غداةَ أتيْتَها بديار// وانظر البيت عند العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص139.

([2]) انظر: العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص139.

([3]) انظر: المصدر نفسه، ص139.

([4]) ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص43-44.

([5]) ابن رشيق القيرواني (2012م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، وزارة الثقافة، مكتبة الأسرة الأردنية، 141/1.

قالت الشعر طبْعا، ولا خلاف على هذا، بالرغم من أنّ ابن رشيق جعل من الصنعة طبْعا، والذي يتابع قول ابن رشيق يجد أنّه يعتبر شعر البحتري صنعة مليحة، وشعر ابن المعتز وأبي تمام -مثلا- تكلّفا وتصنيعا([1])؛ وهذا ما قصده بقوله: "فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين" مثل أبي تمام وابن المعتز.

والنظم عند الجرجاني(471هـ) صنعة وهو توخّي معاني النحو؛ فعلم النحو أساس الربط بين الكلام المنظوم، بالارتباطات النحوية بين الفعل والفاعل مثلا، أو بإضافة المعاني إلى الجمل من نفي ونهي وأمر...([2])، والتزام معاني النحو "لا يعني مجرد الخضوع للقاعدة النحوية، وإنما يعني أن التركيب الشعري في صميمه تركيب منظم، يهدف في نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الذي آثره الشاعر إلى موقع آخر فإنها ستفقد جزءا هاما من دلالتها أو إيحائها، أو موسيقتها، ومن ثم سينحل النظم"([3])، وإذا علمنا أنّ "اللفظ تبع للمعنى في النظم"، "وأنّ الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيه في النفس"([4])، اتضحتْ لنا علاقة النظم بالصنعة في أنّ كليْهما يأتي من معانٍ خطرت في الذهن، ثمّ يصوغ الشاعر لها ألفاظا تناسبها.

إذن النظم صنعة وكلاهما يعتمد على تخيّل المعنى في الذهن قبل الصياغة.

([1]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 145/1- 146.

([2]) انظر: عبد القاهر الجرجاني (2007م)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، ط1، دار الفكر- آفاق معرفة متجددة. ص 101، 122، 479، 480.

([3]) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف. ص188.

([4]) الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص102.

كما ربط القرطاجني(ت 684هـ) بين الصنعة والنظم، بقوله: "النظم صناعة آلتها الطبْع"[1] فالطبع باعث على النظم الذي هو صناعة؛ بمعنى آخر مَنْ يملك الموهبة الشعرية، يستطيع أن يصل بشعره إلى أعلى درجات الصنعة وهي النظم.

[1] القرطاجني (1966م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس. ص199.

مدرسة الصنعة:

تعود هذه المدرسة إلى تلك الجماعة "من حُذّاق الشعراء من المحدثين والقدماء، منهم زهير؛ كان يعمل القصيدة في ستة أشهر، ثمّ يظهرها، فتسمّى قصائده الحوليّات لذلك"([1]). ومنهم أيضا: طفيل الغنوي ولقبه المحبّر([2])، كما لقبه الأصمعي بطفيل الخيل([3])، والنمر بن تولب ولقبه الكيّس([4])، وعلقمة ولقبه الفحل([5])، وزياد بن معاوية ولقبه النابغة([6])، وأوس بن حجر ولقبه شاعر مضر أو فحلها([7])، وقيل شاعر تميم([8])، وعدي بن ربيعة ولقبه المهلهل([9]).. الخ

وأول ما ظهر مصطلح "عبيد الشعر" عند الأصمعي(ت 216هـ) في كتاب "فحولة الشعراء"، بقوله: "زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه

([1]) العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص 141.

([2]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 146. وأبا الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، في خمسة وعشرين مجلدا، دار صادر، بيروت. 238/15.

([3]) انظر: الأصمعي، فحولة الشعراء، مصدر سابق، ص20. وأبا عبيد الله محمد بن غمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء (1385هـ)، وقف على طبعه، واستخرج فهارسه: محبّ الدين بن الخطيب، ط2، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ص39. الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 237/15.

([4]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 309. ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 1/ 160. ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 146.

([5]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 218.

([6]) انظر: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 56/1.

([7]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 202/1، 205. ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 1/ 98.

([8]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 205/1.

([9]) انظر: المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص67.

مذهب المطبوعين"([1])، وإنّما أطلق عليهم هذا اللقب؛ لأنّ الشعر "كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلّف وأصحاب الصنعة..."([2]).

والصنعة هي -أيضا- التنقيح والتثقيف والتحكيك([3]) والمحكك، ومن مسميات هذا الشعر الحوْلي والمتكلّف([4]) والحوليات، والمنقح أو المنقّحات، والمقلّدات، والمُحْكَمات([5])...

إذن كل ما جاء من مسميات لمدرسة الصنعة وألقاب شعرائها وأسماء قصائدهم، إشارات على ما كان عليه الشعر من مراعاة وتنقيح وإعادة نظر.

استفاد النقّاد المحدثون من إشارات القدماء حول الصنعة، ليناقشوا أمر الطبع والصنعة في كتبهم، وقبل التحدّث عن الطبع والصنعة، لا بدّ من الإشارة إلى معنى الطبع على حدة، فالطبع في اللغة: هو "الملامح الخُلُقية المركوزة في جِبلّة الشخص"([6])، وفي الشعر: هو عكس الصنعة، أو الموهبة التي هي خطوة تسبق الصنعة، فالشعر إذا قيل دون تكلّف أو تصنّع، سُمِّيَ طَبْعا..

([1]) الأصمعي (2005م)، فحولة الشعراء، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع. ص54. وانظر النص عند: الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، 2 /13. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 78/1. أما النص عند ابن رشيق، في العمدة، مصدر سابق، فيختلف قليلا: "زهير والنابغة من عبيد الشعر...". 146/1.

([2]) الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، 13/2.

([3]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 146/1.

([4]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 78/1.

([5]) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، 9/2.

([6]) جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، مصدر سابق، مادة (صناعة)، ص163.

الصنعة الشعرية والطبْع:

اختلف المحدثون حول ظاهرتيْ الطبع والصنعة، فهل بدأ الشعر صنعة وانتهى طبْعا، أم بدأ طبْعا وانتهى صنعة؟

في تهذيب اللغة: "الطَّبْع: ابتداء صنعة الشيء"، و"الطَّبْع: المثال، اضربه على طبع هذا، وعلى غراره وصيغته وهِدْيته؛ أي على قدره"[1]. أيْ أنّ الشعر يبدأ مطبوعا وينتهي مصنوعا فالطبع قبل الصنعة، والموهبة قبل التكلّف؛ أي أنّ الشاعر يكتب شعره بالموهبة، فإنْ نقّح شعره كان صنعة، وإن أبقاه دون تنقيح كان طبعا، وهذا الأصل، لا خلاف بين المحدثين حوله، إلا أنّ بعضهم يرى أنّ الشاعر يبدأ مصنوعا ثمّ ينتهي به الحال إلى الطبع، حيث إنّ مرحلة الصنعة تسبق مرحلة الطبع، وهي المرحلة التي كان يتلقّى فيها التلاميذ الشعر عن أساتذتهم، وكلّ شاعر تغنّى بالأطلال واستفاد من ابن جذام وامرئ القيس هو شاعر صنعة، ويبدأ يقترب الشاعر من الطبع بمقدار ما يبتعد عن معاني صاحبه[2]، هذا رأيّ سعد شلبي في كتابه "الأصول الفنية للشعر الجاهلي"، ومن الذين وافقوه محمد هدارة، فعنده كلّما ابتعد الشاعر عن الالتزام الفنّي، وغنّى عواطفه بعيدا عن التقليد، كان شعره أكثر إمتاعا وإقناعا، فالصنعة لديهما تأتي من الموضوعات المحددة، والنهج المعين في بناء القصيدة، والصور الحسيّة التي تكاد أن تكون في قوالب واحدة، والطبْع يكون في التجديد والخروج عن هذه الموضوعات[3]، وبحسب رأييهما يكون عمرو بن كلثوم –مثلا- في معلقته شاعر طَبْع؛ ليس لأنه لم يتكلّف وينقح، وإنما لأنه جدّد في قصيدته وبدأها بمقدمة خمرية لا طللية. وممّا تناولوه بعض المحدثين أيضا ما يسمّى بمدرسة الطبْع، فهل للطبع مدرسة؟

إنّ وجود مدرسة أو مذهب يسمّى الصنعة، مطّرد في كتب الأدب والنقد، بل لا يكاد كاتب يتطرق إلى الطبع أو الصنعة أو كليْهما، إلا يتحدث عن مدرسة الصنعة وأساتذتها وأهم تلامذتها،

([1]) الأزهري، تهذيب اللغة، مصدر سابق، مادة طَبَعَ.

([2]) انظر: سعد إسماعيل شلبي (1982م)، "الأصول الفنيّة للشعر الجاهلي"، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص43-45، 55.

([3]) انظر: محمد مصطفى هدارة (1981م)، الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري- النشأة والتطور، ط1، دار المعارف. ص67-68.

ومميزاتها، ولكنّنا قلّما نجد مَنْ يتحدث عن الطبْع على أنّ له مدرسة وأساتذة وتلاميذ، ومميزات؛ ذلك لأنّ الطبْع هو الأصل، والصنعة فنّ جديد تميّز به جماعة من الشعراء، اتصفوا بسمات فنيّة اختلفت عن سمات الشعر الأصلي، فهو ما بعد الأصل.

يذكر طه حسين مدرسة الصنعة، ويتبعه في ذلك شوقي ضيف([1])، ويطلق طه حسين عليها اسم المدرسة الأوسية تارة، والمدرسة الأوسية الزهيرية تارة ثانية، والمدرسة البيانيّة تارة ثالثة([2])، وأساس هذه المدرسة "مقاومة الطبع وعدم الاندفاع"([3])، و"كثر عندهم التشبيه والمجاز والاستعارة والافتنان فيها..."([4])، واعتمدت صورها الحسّ والخيال([5])، وقامتْ هذه المدرسة على العلاقة بين الشعراء إما بالنسب، وإما بالتلمذة، وإما بكليْهما معا([6]). فمثلا كان زهير راوية لأوس بن حجر([7])، وقيل إنّ أوسا زوج أم زهير([8])، وكان زهير راوية للطفيل الغنوي أيضا([9])، كما روى زهير لخاله بشامة بن الغدير([10])، وروى كعب بن زهير عن أبيه، "وكان لكعب بن زهير ابن يقال له عقبة بن

([1]) انظر: شوقي ضيف (1960م)، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، ط11، دار المعارف، القاهرة. ص24- 32.

([2]) انظر: طه حسين، (1927م)، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر. ص273، 290، 296.

([3]) المصدر نفسه، ص272.

([4]) المصدر نفسه، ص272.

([5]) انظر: طه حسين، في الأدب الجاهلي، مصدر سابق، ص271.

([6]) انظر مثلا: طه حسين، في الأدب الجاهلي، مصدر سابق، ص283. إحسان النص(1985م)، زهير بن أبي سلمى- حياته وشعره، ط2، دار الفكر. ص197. محمود عبد الله الجادر (1978م)، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين- دراسة تحليلية، دار الرسالة للطباعة، بغداد. ص92.

([7]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 137/1.

([8]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 1/ 98

([9]) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 146.

([10]) المفضّل الضبيّ، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ط6، دار المعارف بمصر، ص55.

كعب شاعر، ولقبه (المُضَّرَب)"، "وولد لعقبة العوّام، وهو شاعر"[1]، "فهؤلاء خمسة شعراء في نَسَق: العوام بن عقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى، وكان أبو سلمى أيضا شاعرا"[2]، تلك سلالة آل زهير، أمّا عن مَنْ روى عنه من غير قرابة فكان الحطيئة[3]، أمّا عن النابغة –وهو في منزلة زهير عند النقّاد- والأسود بن يعفر وأخيه حُطائط -شاعر جاهلي-[4] والنمر بن تولب لم يذكر على يد مَنْ تتلمذوا أو رووا لمَنْ؛ ومن هنا نصل إلى استنتاج أنْ ليس شرْطا في مدرسة الصنعة الرواية أو القرابة، وتبقى السمات الفنيّة المشتركة هي الحَكَم.

أما يوسف خليف وسيد حنفي، فيجعلان للطبع مدرسة ومرحلة، وهي مرحلة النضج الطبيعي عند يوسف خليف[5]، ومرحلة ما قبل الاحتراف عند سيد حنفي[6]، ويرى خليف أنّ هذه المرحلة عاصرتْ حرب البسوس[7]، فقد اشتهر في هذه المدرسة عبيد الأبرص وامرؤ القيس وطرفة بن العبد والمرقّشان، وممّا لا شكّ فيه أنّ المهلهل بن ربيعة كان أستاذ هذه المدرسة، التي كان فيها عبيد بن الأبرص أستاذ امرئ القيس، وامرؤ القيس أستاذ لمن جاء بعده من شعراء -مثل المرقّشيْن-[8]، هذا

([1]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 142/1-143.

([2]) المصدر نفسه، 143/1.

([3]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء مصدر سابق، 143/1. ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 146. ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 1/ 104.

([4]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 256/1.

([5]) يوسف خليف (1918م)، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة. ص73.

([6]) سيد حنفي حسنين (1971م)، الشعر الجاهلي –مراحله واتجاهاته الفنية- دراسة نصية، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر. ص38.

([7]) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص85.

([8]) انظر: سيد حنفي، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص53-81.

من جانب الرواية أو التلمذة، أمّا من جانب النّسَب، فمثلا كان المسيّب بن علس خال الأعشى، والأعشى روى عنه[1].

وأهمّ السمات الفنية المشتركة في مدرسة الطبع، فهي عدم إعادة النظر في القصيدة بعد كتابتها. على كلّ لا يمكننا الحكم على شعر شاعر بأنه مطبوع كله أو مصنوع كله؛ بدليل أنّ الحدّ بين الصنعة والطبع اختلف بين النقّاد، فمثلا علقمة الفحل عند يوسف خليف شاعر طبْع[2]، بينما عند عبد الحميد المعيني هو الأستاذ الأول لمدرسة الصنعة[3]، وكذلك الطفيْل الغنوي اعتبره سيد حنفي من مدرسة وصَّافي الخيل التي تنتمي إلى مرحلة الطبع[4]، بينما اعتبره كلّ من محمد عبد القادر[5] ويوسف خليف[6] الأستاذ الأول لمدرسة الصنعة، هذا الاختلاف يصل بنا إلى النقاش الأخير بين المحدثين حول أنّ الطبع درجة منخفضة من درجات الصنعة، والتكلّف أعلى درجات الصنعة.

أصحاب هذا الرأي يقصدون أنّ الطبع جزء من الصنعة، ومن أهمهم إبراهيم عبد الرحمن، مؤلّف كتاب "الشعر الجاهلي- قضاياه الفنيّة والموضوعية" ، حيث إنّ الطبع لديه يمثّل أدنى درجات التجويد، والتكلّف يمثّل أقصى درجات التجويد[7]. وحسب رأيه هذا فإنّ التجويد لم يقتصر على زهير والحطيئة، وإنما شَمِلَ امرأ القيس عندما اهتم بالتشبيه والاستعارة والمجاز، فرفع بذلك مستوى شعره

([1]) انظر مثلا: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 174/1. المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص47.

([2]) انظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص73.

([3]) انظر: عبد الحميد المعيني(1984م)، التميميون، أخبارهم وأشعارهم في العصر الجاهلي، الدار العربية للتوزيع والنشر، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن،. ص217.

([4]) انظر: سيد حنفي، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص39-52.

([5]) انظر: محمد عبد القادر أحمد في مقدمة ديوان الطفيل. الطفيل الغنوي (1968)، ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، ط1، دار الكتاب الجديد. ص10.

([6]) انظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص84.

([7]) انظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد (1980)، الشعر الجاهلي- قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت. ص159.

إلى التعبير الرمزي[1]، "فالصنعة طبع وترسّل، والتكلّف يعني التعمّل والتصنع"[2]، والصحيح أنّ الصنعة كانت طبعا. وتحدث شوقي ضيف داخل هذا الإطار عن القيود والتقاليد التي تربط الشاعر الجاهلي، وهي ثلاثة: التزام الوزن والقافية على طول القصيدة، وفنّ التصوير الذي لا تخلو قصيدة جاهلية منه؛ فامرؤ القيس -مثلا- يأخذه التشبيه -في معلقته- إلى أنْ ينسى المشبه، ويستفيض في وصف المشبه به، وتراكم التشبيهات حوله، وثالث القيود هو بناء القصيدة التقليدي، الأطلال ثم الظعن ثم الرحلة ثم الغرض[3]، أراد بذلك أنْ يصل إلى أنّ "هؤلاء المطبوعين لم يكونوا يُلغون التكلّف إلغاءً، كما أنّ هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يُلغون الطبع إلغاء، ولذلك كنا نرى أن نعمم التكلف في الشعر القديم ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه.."[4]، وشكّل امرؤ القيس المرتبة الأولى من الصنعة على أساس أنّ الطبع مرتبة أولى للصنعة.

إنّ الاختلاف الذي قام بين النقاد المحدثين والذي عرضناه، يؤيّد النتيجة التي توصّل لها محمود الجادر، بقوله: "الحدّ بين الطبع والصنعة سيبقى متأرجحا بين ذوق الناقد من جهة، وبين النمط العام للنماذج الأكثر قبولا بالقياس إلى العصر من جهة أخرى"[5]؛ ومن منظور آخر، فإننا لا نستطيع الحكم على شعر شاعر بأنه مصنوع كله أو مطبوع كله، فالصنعة تظهر بقصائد لا في ديوان كامل.

كما اختلف النقاد المحدثون حول جذور مدرسة الصنعة، فمن كان الأستاذ الأول لهذه المدرسة؟، واستقصاء للآراء نجد:

([1]) انظر: إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص156.

([2]) نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص182.

([3]) انظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، مصدر سابق، ص14-19.

([4]) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، مصدر سابق، ص21.

([5]) محمود الجادر، شعر أوس ورواته، مصدر سابق، ص222.

- أوس بن حجر، وهو الرأي الغالب نقديّا، بدليل الروايات الكثيرة التي أوردناها، التي تنصّ على أنّ زهيرا راوية أوس، وأوس فحل مضر الأول. وممّن أخذ بهذا الرأي طه حسين، ومحمود الجادر، وسيد حنفي.
- الطفيْل الغنوي، وهو ما ذهب إليه كلّ من يوسف خليف ومحمد عبد القادر([1])، بدليل النصّ القائل، بأنّ الطفيْل أقدم شعراء قيس، وأكبر من النابغة، ولا فحل قبله([2])، وهذا يعني أنّ الطفيل أكبر من أوس، كما أنّ زهيرا كان تلميذا للطفيل وأوس([3]).
- علقمة الفحل، وهو الرأي الذي اتجه إليه عبد الحميد المعيني، في كتابه "التميميون"، بدليل تاريخي([4]): إنّ علقمة أسبق زمنيّا من أوس وزهير -وطفيل الذي كان معاصرا لأوس-، بدليل حادثة التحكيم بينه وبين امرئ القيس، وحادثة أسر أخيه شأس في بلاط الغساسنة، أما الدليل النظري([5]): فكثرة الروايات التي نصّت على صنعة علقمة وجودة شعره، وبدليل فنيّ([6]) توصّل من خلاله الناقد إلى أنّ علقمة: "شاعر يعتمد التصوير الحسّي، ويستخدم التشبيه التمثيلي والاستعارة، ويحرص على التفاصيل ويهتم بالجزيئات، ويسجّل الحركة واللون والصوت..."([7])، وبأنّ بعض اللوحات الشعرية لديه ظهرت عند شعراء بعده، فمثلا تأثر زهير بلوحة علقمة السانية ونظم على غرارها([8]).

([1]) انظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص84. محمد عبد القادر، مقدمة ديوان الطفيل، مصدر سابق، ص10.

([2]) انظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 15/ 237.

([3]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 146.

([4]) انظر: المعيني، التميميون، مصدر سابق، ص217-219.

([5]) انظر: المصدر نفسه، ص219-220.

([6]) انظر: المصدر نفسه، ص220- 229.

([7]) المصدر نفسه، ص220.

([8]) انظر: المصدر نفسه، ص225.

ممّا سبق يمكننا الخروج بالآتي:

أولا: معاصرة أوس للنابغة: بدليل:

- قول أبي عمرو بن العلاء: "كان أوس فحل مضر، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه"، وبرواية أخرى: "كان أوس شاعر مضر، حتى أسقطه النابغة وأوس"([1]).
- قول الأصمعي: "أوس بن حجر أشعر من زهير، ولكنّ النابغة طأطأ منه"([2]).
- أوس في بلاط الحيرة، حيث مدح النعمان بن المنذر([3])، أي أنّه عاصر النابغة الذي كان النعمان ممدوحه.

ثانيا: معاصرة زهير لكلّ من أوس والنابغة: بدليل النصوص السابقة التي جمعت بين النابغة وزهير وتفوقهما على أوس.

ثالثا: معاصرة علقمة لكلّ من امرئ القيس والنابغة: بدليل:

- حادثة التحكيم بين امرئ القيس وعلقمة الفحل([4])، وقد احتكما عند أمّ جندب التي فضّلت فيها علقمة على امرئ القيس، بسبب بيت امرئ اقيس في وصف الفرس([5]):

فللسّـــاق أُلهـــوبٌ وللسَّـــوْط دِرَّةٌ ... وللزّجـــر منـــه وَقْـــعُ أَهْـــوَجَ مِتْعَـــبِ

([1]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 202/1، 205. ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 98/1.

([2]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 206/1. وانظر: المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص43.

([3]) انظر: شوقي ضيف (1960م)، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر. ص46.

([4]) انظر نصّ الحادثة -مثلا- عند: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 218- 220. الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 144- 145. المفضّل، المفضليات، مصدر سابق، ص390.

([5]) امرؤ القيس (2004م)، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، ط5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص35.

وكان بيت علقمة[1]:

فأدركهنّ ثانيا من عنائه يمر كمرّ الرئح المتحلّب

فقد أخذت أم جندب على امرئ القيس استعمال السوط والزجر في تعامله مع الفرس.

- حادثة أسر شأس، وفيها أُسِر لعلقمة الفحل أخٌ يقال له شأس بن عبدة، أسره الحارث بن أبي شمر الغساني[2]، وقيل الحارث الأصغر[3] –وإنْ كان هذا صحيحا فهو يثبت معاصرة علقمة للنابغة، الذي ارتبط بالحارث الأصغر والأكبر ومدحهما-، وفي هذه الحادثة يروى أنّ علقمة ذهب إلى بلاط الغساسنة مادحا ملكها، سائلا فكّ أسر أخيه، فنظم القصيدة التي أوّلها[4]:

طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان المشيب

ويذكر ابن قتيبة تتمة لهذه الحادثة، "فلما بلغ هذا البيت[5]:

وفي كلّ حيّ قد خَبَطْتَ بِنعمةٍ فَحُقّ لشأس من نداك ذَنوبُ

فقال الحارث: نعم وأَذْنِبَة، وإنما أراد بقوله [يقصد علقمة]... أنّ النابغة كان شَفَعَ في أسارى بني أسد فأطلقهم، وكانوا نيّفا وثمانين، ثم سأله علقمة أن يطلق أسارى بني تميم ففعل"[6]، أي أنّ النابغة وعلقمة كلاهما عاصر الحارث بن أبي شمر.

([1])علقمة بن عبدة (1996م)، ديوان علقمة بن عبدة، شرحه وعلق عليه وقدم له: سعيد نسيب مكارم، ط1، دار صادر، بيروت. ص17.

([2]) انظر نصّ الحادثة -مثلا- عند: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 221- 222. المفضّل، مصدر سابق، المفضليات، ص390- 391.

([3]) انظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، مصدر سابق، ص41، 42.

([4]) علقمة بن عبده، الديوان، مصدر سابق، ص21.

([5]) المصدر نفسه، ص29.

([6]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 221- 222.

- ما يذكره الرواة بأنّ علقمة كان يتردد كثيرا على قريش ليسمعهم قصائده، ومنها القصيدتيْن التي عرفتا بسمطيْ الدهر[1]، ونحن نعلم بأنّ النابغة "كان يُضْرب له قُبَّة حمراء من أَدَمٍ بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فَتَعْرضُ عليه أشعارها"[2].
- النتيجة التي توصّل إليها طه حسين: "أنه كان يتردد [يقصد علقمة] على قريش ويناشدها شعره، و"أنه مات بعد ظهور الإسلام أي في عصر متأخر جدا بالقياس إلى امرئ القيس الذي مهما يتأخر فقد مات قبل مولد النبي -صلى الله عليه وسلّم-، والذي نرى نحن أنه عاش قبل القرن السادس وربما عاش قبل القرن الخامس أيضا"[3]. وهذا موافق لما توصلتُ إليه حول معاصرة الطفيل لامرئ القيس والنابغة على حدّ سواء..

رابعا: معاصرة أوس وزهير للطفيْل: بدليل:

- ما رواه ابن رشيق عن الأصمعي، أنّ زهيرا روى لطفيل[4].
- ما أثبته المعيني حول معاصرة الطفيل لأوس، بدليل أنّ الطفيل عاش في النصف الثاني من القرن السادس[5]، وهي نفس الفترة التي قامت فيها يوم "ذي نجب" التي انتصرت فيها تميم على بني عامر من قيس عيلان، كما أنّ أوسا عاصر عمرو بن هند الذي عاش في الفترة (554-569م)[6].

إنّ كلّ الشعراء الذين اختلفوا فيمن فيهم كان الأسبق، تبيّن أنّهم جميعا عاصر بعضهم بعضا، في فترة معينة من حياتهم، سواء التقوا أم لم يلتقوا، والأهم أنّ الروايات القائلة بأنّ زهيرا أخذ عن

([1]) انظر مثلا: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 15/ 144.

([2]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص167- 168.

([3]) طه حسين، في الأدب الجاهلي، مصدر سابق، ص209.

([4]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 146.

([5]) محمد عبد القادر، في مقدمة ديوان الطفيل، مصدر سابق، ص10.

([6]) انظر: المعيني، التميميون، مصدر سابق، ص216- 217.

أوس، لا تنافي الروايات القائلة بأنّ أوسا وزهيرا أخذا عن الطفيْل، وبما أنّ الطفيل أسبق من أوس - وإنْ عاصره-، وبما أنّ علقمة الفحل عاصر امرأ القيس وعاصر النابغة، فاحتمال ليس ببعيد أن يكون الطفيل عاصر علقمة وكان أحدهما أسبق من الآخر، إلا أننا يمكن أن نستبعد الطفيل ذلك لأن شعره يخلو من التشبيه التمثيلي الممتد، ويمكننا استبعاد بشامة لأن قصائده معدودة تخلو من الصنعة.

والمدّة التي بين وفاة امرئ القيس (بين 530 و540م)[1] بعد حرب البسوس (أواخر القرن الخامس الميلادي)، وبين حرب داحس والغبراء (568م- 608م)، معقولة لمعاصرة كلّ من علقمة والنابغة من جهة، وعلقمة وطفيل من جهة أخرى، إنْ علمنا بأنّ تقدير وفاة النابغة في 604م[2]، وتقدير حياة الطفيل بين 550- 600م (النصف الثاني من القرن السادس الميلادي)[3]، وأنّ علقمة شهد يوم حليمة في 554م[4].

إذن تتلمذ زهير على يدّ كلّ من أوس وعلقمة، وأيّ منهم يحتمل أنْ يكون قبل الآخر ومعاصرا له في فترة ما، ونحن نرجّح أنّ امرأ القيس هو الأستاذ الأول لأنه الأقدم.

([1]) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، مصدر سابق، ص243.

([2]) المصدر نفسه، ص275.

([3]) محمد عبد القادر، في مقدمة ديوان الطفيل، مصدر سابق، ص10.

([4]) انظر: المعيني، التميميون، مصدر سابق، ص218. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، مصدر سابق، ص41.

الصنعة الشعرية في الجاهلية والإسلام

بعد عرضنا للجانب النظري من قضية الصنعة، يمكننا إثبات أنّ كل شعر هو صنعة إلا أنّ الصنعة التي نحن بصددها تكمن في التجويد الذي يبدأ بالتشبيه الممتد.

أما الجانب التطبيقي فسنتناول نماذج من هذه الصنعة من الجاهلية وصدر الإسلام، ولا حاجة لإثبات أن الصنعة في العصر الإسلامي تختلف عن الصنعة الجاهلية، لأنهما شيء واحد، ولم يختلف أحد من النقاد القدماء أو المحدثين في ذلك -بل على العكس عندما كانوا يتحدثون عن شعراء الجاهلية تحدثوا تلقائيا عن شعراء صدر الإسلام، فمثلا: يتحدث محمود الجادر في كتابه "شعر أوس ورواته الجاهليين" عن كعب والحطيئة، وكذلك طه حسين في كتابه "الأدب الجاهلي"-، وإنما سنعرض للوحات الشعرية بوصفها ممثلة للصنعة في هذيْن العصريْن.

استغلّ الشاعر القديم موهبته الشعرية بما فيها من مخزون لفظيّ، والامتداد الصحراوي بما فيه من آفاق حيوانية ونباتية وطبيعية؛ ليرسم قصائدَهُ لوحاتٍ طويلَةً يوصل من خلالها فكرة ما يستخلصها القارئ. وقد جُمِّعتْ تلك اللوحات وقُسّمَتْ إلى ثلاث لوحات رئيسية: لوحة الرجل، ولوحة المرأة، ولوحة الحيوان([1]).

يستفيض الشاعر في <u>لوحة الرجل</u> بالتغنّي في فضائل الممدوح فهو الأسد في قوته، والذئب في صبره، والوعل في أمانته، والحوت في مهارته، والنعام في انطلاقه وحذره، والظبي في سرعته، والحمار الوحشي في حركاته، والعقاب في سرعة انقضاضه، والثعبان في خوفه، والنهر والسحاب في كرمه. وللتغنّي في مشاعر الرجل شُبِّهَ بالأم الثكلى في حزنه، وبالسانيّة* في غزارة دموعه([2]).

([1]) انظر: عبد الحميد المعيني (2012م)، اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي، ط1، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام، أبوظبي. ص48.

* السّانيّة: هي الدلو الضخمة، والناقة الناضحة التي تخرج هذه الدلو من الآبار. انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، ص50.

([2]) انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص49- 65.

ونلتَمِسُ الجمال الأنثوي في لوحة المرأة، فهي الظبية في قوامها، وبيضة النعام في دلالها، ودرّة الغواص في غلائها، والروضة في رائحتها، والخمر والعسل في مذاق فمها، والمهاة في جمال عيونها، والبقرة الوحشية في حُنُوِّها على ابنها([1]).

أمّا لوحة الحيوان فكان لها النصيب الأكبر في قصائد الصنعة وكذلك في النقد، "فما أنْ يفرغ أحدهم من القول في ناقته حتى يهرع إلى تشبيهها بأحد هذه الحيوانات [يقصد الوحوش] ثم ينسى هذه الناقة نسيانا كاملا ويأخذ في الحديث عن المشبه به ثم يطول الحديث وينعطف ويستقيم وهو يتتبع ويدقق ويصف ويحكي، فإذا تهيأ له ما أراد واستقام، لوى عنقه إلى الوراء قليلا ثم زعم أنّ هذا الحيوان شبيه ناقته..."([2])، فالناقة كالحمار الوحشي في قيادته للأتن، وكالأتن في ورودها للماء ونجاتها مع الفحل من القانص، وكالثور الوحشي في صراعه مع الكلاب ونجاته منهم، وكالظليم والنعامة وابنهما في تعاطفهم الأسري فيما بينهم وفي سرعة الظليم والنعامة([3]). أما الحصان فلم يكن له ذلك الاتساع الذي للناقة، إلا أنّه في لوحات قليلة جدا([4])، كالعقاب في انقضاضه على فريسته، وكالقطا في السرعة وورود الماء، وكالذئب في الثبات والتحمّل.

لتوضيح اللوحات الثلاثة نورد مثالا على كلّ لوحة من قصائد شعراء الصنعة الجاهلية وصدر الإسلام، نقف في لوحة الرجل عند لوحة الأسد التي يرسمها كعب بن زهير في لاميته "بانت سعاد"، بقوله([5]):

ذاكَ أَهْيَبُ عِندي إِذ أُكلِّمُهُ ... قيلَ إِنَّكَ مَسبورٌ وَمَسؤولُ
مِن ضَيغَمٍ مِن ضِراءَ الأُسْدِ مُخدِرَةً ... بِبَطنِ عَثَّرَ غيلٌ دونَهُ غيلُ
يَغدو فَيَلحَمُ ضِرغامَيْن عَيشُهُما ... لَحمٌ مِنَ القَومِ مَعفورٌ خَراذيلُ

([1]) انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، ص65- 94.

([2]) وهب رومية (1982م)، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1. ص97.

([3]) انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص94- 111.

([4]) انظر: المصدر نفسه، ص111- 115.

([5]) كعب بن زهير (1989م)، ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد السكري، شرح ودراسة: مفيد قميحة، ط1، دار الشواف للطباعة والنشر، دار المطبوعات الحديثة، جدّة. ص114- 115.

ذا يُســــاورُ قِرْنـــــاً لا يَحِـــــلُّ لَـــــهُ ن يَتْـــرُكَ القِـــرنَ إلا وَهُـــوَ مَفلـــولُ
مِنـــهُ تَظَـــلُّ حَميـــرُ الـــوَحش ضـــامِرَةً وَلا تُمَشّـــي بِواديـــهِ الأَراجيـــلُ
وَلا يَـــزالُ بِوادِيـــهِ أَخُـــو ثِقَـــةٍ مُطَـــرَّحُ البَـــزِّ وَالدِّرســـانِ مَـــأكولُ*

يرسم الشاعر أسدا مَهيبا شديدَ الغيْظ، تعوّد إطعام شِبْلَيْه من بقايا فريسة يصطادها ويمزقها، تخاف الحمر الوحشية منه فلا تمرّ بواديه، وإنْ مرّتْ تبقى ساكنة دون صوْت، عدا عن المسافر الذي قد تجد بقايا ثيابه.

نحن أمام هيبة الأسد في مقابلة هيبة الرسول، الذي هو أشدّ هيبة، وذعر الحيوان والمسافر من هذا الأسد في مقابلة نفسية الشاعر المذعورة الطالبة للمغفرة والأمان، هكذا تمّت للشاعر اللوحة، مع لون اللحم الأحمر والوحش المتعفّر بالتراب، وحركة الانقضاض والتمشّي والغدو والإلحام، والصوت المكتوم الخائف.

ورسم زهير بن أبي سلمى لوحة الرجل بحزنه ودموعه، قائلا([1]):

كـــأنّ عَيْنـــيّ فـــي غَرْبَـــيْ مُقَتّلَـــةٍ مـــنَ النّوَاضِـــحِ تســـقي جَنّـــةً سُـــحُقَا
تمطـــو الرشـــاءَ، فتُجْـــري فـــي ثِنايَتِهـــا بـــنَ المَحالَـــةِ، ثَقْبـــاً، رائِـــداً، قَلِقـــا
لهـــا مَتـــاعٌ، وأعـــوانٌ، غَـــدَونَ لهـــا: قِتـــبٌ، وغَـــرْبٌ، إذا مـــا أُفْـــرِغَ انْسَـــحقا
وخلفَهـــا ســـائِقٌ، يحـــدُو، إذا خَشِـــيَتْ منـــهُ اللّحـــاقَ تَمُـــدُّ الصُّـــلبَ، والعُنُقـــا
وقابِـــلٌ، يتغَنّـــى، كلّمـــا قَـــدَرَتْ علـــى العَراقِـــي يَـــداهُ، قائمـــاً، دَفَقـــا
يُحيـــلُ، فـــي جَـــدْوَلٍ، تَحْبُـــو ضَـــفادِعُهُ حَبْـــوَ الجَـــواري، تَـــرَى فـــي مائِـــهِ نُطُقـــا

---

*المسبور: الممتحن، الضيغم: الأسد، الضراء: المفترس، مُخدَر:مكمن الأسد، عثّر: اسم موضع، غيل: الغيظ، يُلحِم: يُطْعِم، الضرغام: شبل الأسد، معفور: المتعفر في التراب، خراذيل: مقطّع، يساور: يَنقَضّ، القرن: الوحش، مفلول: مهزوم، ضامرة: الساكنة، الأراجيل: الذي يمشي على الأرجل، أخو ثقة: هو كثير السفر، البز والدرسان: الثياب.

([1]) زهير بن أبي سلمى (1988م)، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدّم له علي حسن فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ص73- 74.

يحُـــرُجْنَ، مـــن شَــرَباتٍ، ماؤهـــا طَحِــلٌ　　علـــى الجُـــذوعِ يَخَفْــنَ الغَـــمَّ، والغَرَقَـــا*

والسانية التي يرسمها الشاعر لدموعه عبارة عن دلويْن من الماء تنضحهما ناقة ذلول، بحبلٍ ارتبط طرف بالناقة وطرف بالدلو، إذن هذه الناقة لها جهاز تامّ من قُتُب وكساء ودلاء، وسائق يتغنّى كلما نقل دلوا للجدول، هذا الجدول لا يجفّ ماؤه ففيه الضفادع تحبو وتصعد إلى جذع النخل خوفا من الغرق، ويوزّع ماؤه إلى أحواض النخل.

إذن تتكون اللوحة شيئا فشيئا لتكتمل في النهاية بجدول الماء، ويقول الشاعر من خلالها إنّ دموعه الغزيرة تشبه هذه الدلاء التي يملأ بها الجدول والذي يرتوي منه بستان النخيل البعيد.

تضمنتْ اللوحة تفصيلا دقيقا للسانية وكيفيّة عمل الناقة وأدواتها ومعاونيها حتى تتمّ السقاية، ولا تنسى اللوحة أنْ تقول إنّ للماء نُطُقا أي درجات تعلو بعضها بعضا، وأنّ للنخل شربات أي أحواضا لكلّ نخلة تسقى فيها، وأنّ الضفادع تتحرك كما تلهو الجواري وتلعب. فيشكل سمو النخل سموّ الممدوح وهو هرم بن سنان، وتدفق الماء المنهمر يذكره بأعطيات الممدوح وكرمه، وتقسيم الماء على النخيل واستشعار الضفادع الغرق بمسؤولية الممدوح عن العشيرة([1]).

والأمثلة كثيرة على لوحات الرجل، سنكتفي بهذا القدر لنترك المجال للوحات المرأة، ومن أشهرها لوحة الروضة، قال عنترة بن شداد([2])، مشبّها لثة ثغر عبلة، بالروضة:

إذْ تَسْـــتَبِيْكَ بِـــذِي غُـــرُوبٍ وَاضِـــحٍ　　عَـــذْبٍ مُقَبَّلُــــهُ لَذيـــذِ المَطْعَـــمِ

أوْ رَوْضَــــةً أُنفـــاً تضـــمَّنَ نبْتَهـــا　　غيْـــثٌ قليـــلُ الـــدِّمْنِ لـــيسَ بمَعْلَـــمِ

* الغربيْ: دلوان، مُقَتَّلة: ناقة ذليلة، النواضح: الناقة التي يستقى عليها، السحق: النخلة، والمقصود أنّ هذه الجنة بعيدة لا يصلها الماء، تمطو: تَمُدّ، الرشاء والثناية: الحبل، المحالة: البكرة، رائدا: مضطربا ومتحركا، القِتَب: أداة السقاية، انسحق: أي ذهب وانخفض، القابل: الذي يحمل دلو الماء بعد امتلائه، العَراقيْ: خشبتان في جانبيْ الدلو يربط بهما الحبل، نُطُقا: أي الماء على درجات، الجواري: الفتيات، شربات: أحواض النخل.

([1]) انظر: محمد الحافظ ولد احمدو، مقالة بعنوان "وحدة الجو النفسي للقصيدة عند زهير"، مقالة الكترونية على الموقع http://www.taqadoumy.com.

([2]) عنترة بن شداد (1964م)، ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي. ص196- 198.

جـــــادَت عَليــــهِ كـــــلُّ عـــــيْنٍ ثَـــــرَّةٍ فَتَـــــرَكْنَ كـــــلَّ حديقـــــةٍ كالـــــدِّرْهَمِ
سَـــــحاً وتَسْـــــكاباً فَكُـــــلَّ عشـــــيَّةٍ يجـــــري عليهـــا المـــاءُ لـــم يَتَصَـــرَّمِ
فَتَـــرَى الـــذُبابَ بِـهـــا يُغَنِّـــي وَحْـــدَهُ هَزِجـــاً كَفِعْـــل الشـــارِبِ المُتَـــرَنِّمِ
غَـــرِداً يَسُـــنُّ ذِراعَـــهُ بِذِراعِـــهِ فِعْـلَ المُكِـبِّ عَلـى الزنـادِ الأَجـذَمِ*

نحن أمام روضة مكتملة النمو في أبهى منظر، لم يتدخّل الإنسان في نمو نبتها، تقع في مكان بعيد لا تطؤها قدم، تأتيها الأمطار في العشيّة غزيرة دونما انقطاع، فتتركها تلمع كالدرهم ذي اللون الفضيّ، ثمّ ينبهنا الشاعر إلى وجود الفراش الذي يغني فرحا بنباتات الروضة وبوحدته فيها، وكأنّه سكران يترنّم، كما يشبّه احتكاك ذراعيْ الفراش برَجُلٍ مقطوع الكفّيْن يعالج الزناد.

هي لوحة جمالية تفوح منها الروائح اللذيذة، فالشاعر يقرّب لنا صورة عطر عبلة؛ فَرائحة فم عبلة عند موضع التقبيل مع الأسنان البيضاء يشكلان ذلك اللمعان المتلألئ تماما كالروضة الممتلئة بالماء، والفراش الذي يغرّد في الروضة شكّل جملة من الأصوات والحركات.

تمتلئ اللوحة بألفاظ السرور مثل: روضة أُنُفا، حديقة كالدرهم، هَزِجا، المترنّم، غَردا. كما تفيض اللوحة بذكر الكثرة وعموم الخيْر مثل: جادتْ، سحّا، تسكابا. إضافة إلى أنّ عناصر الصوت واللون والحركة لا تخفى على أحد، ما دامت اللوحة اتسمت بالجمال والسرور والخير.

ومن اللوحات الطريفة للمرأة لوحة العسل، والتي قال فيها أبو ذؤيب الهذلي[1]:

ومـــا ضَـــرْبٌ بيْضـــاءُ يَـــأوي مَليكُهـــا إلـــى طُنُـــفٍ أعْيـــا بِـــراقٍ وَنـــازلِ
تَهـــالُ العُقـــابُ أنْ تَمُـــرَّ بَرَيْـــدِهِ وَتَرْمِـــي دُرُوءٌ دُونَـــه بالأجـــادِلِ
تَنَمَّـــى بِهـــا اليَعْســـوبُ حَتّـــى أقَرَّهـــا لَـــى مَـــأْفٍ رَحْـــبِ المَبـــاءَةِ عاسِـــلِ
لَـــوْ كـــانَ حَبْـــلٌ مِـــنْ ثمـــانينَ قامَـــةً وســـبعينَ اعـــا نالَهـــا بالأنامِـــلِ
تَـــدَلّى عَلَيْهـــا بالحِبـــالِ مُوَثّقـــا شـــديدَ الوَصـــاةِ نابِـــلٌ وابـــنُ نابِـــلِ

* أنفا: مكتملة بنباتها، الدّمْن: هو السماد المتلبد، عين ثرّة: سحابة ممتلئة المطر، السحّ والتسكاب: الصبّ، يتصرّم: ينقطع، الهَزِج: متتابع الصوت، يَسُنّ: يُحَدّد ويصقل، المُكِبّ الأجذم: الرجل مقطوع الكفيْن، الزّناد: العود يُقْدَح به النار.

([1]) الهذليّون (1965م)، ديوان الهذليين، المكتبة العربية للتراث، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة. 1/ 140- 144.

ذا لَسَعَتْهُ الدَّبْرُ لَمْ يَرْجُ لَسْعَها ... ِخالَفَها في بيْت نُوبٍ عَواسِل

فَحَطَّ عَيْها والضّلوُعُ كأنّها ... مِنَ الخَوْفِ أمْثال السِّهامِ التّواصِل

فَشَرَّجَها مِنْ نُطْفَةٍ رَجْبيَّةٍ ... سُلاسِلَةٍ مِنْ ماءِ لِصْبٍ سُلاسِل

بماءٍ شُثَّانٍ زَعْزَعَتْ مَتْنَهُ الصَّبا ... وجادَتْ عَيْه ديمَةٌ بَعْدَ وابِل

بأطيبَ مِنْ فيها إذا جِئْتَ طارقا ... وأشْهَى إذا نامَتْ كِلابُ الأسافِلِ*

حيث يشبّه الشاعر ثغر المرأة بالعسل الذي ينتجه النحل الصغار حديثو الإنتاج، هذا العسل يخلط بماء طيّب عذب، ليشبه لعاب المحبوبة.

ثم يستفيض الشاعر في وصف هذا العسل الذي ليس بأطيب من ثغر حبيبته وقد جاءها ليلا، هذا العسل الأبيض المتواجد في جبل مرتفع، تهاب العقاب الوصول إليه لارتفاعه، وتتزلق الصقور من ملاسته، إلا أنّ الشاعر يواجه الصعوبات والمخاطر في سبيل الوصول إلى هذا العسل بحبل بمدّه إليها، وبالرغم من لسعات النحل فإنه لا يخشاها، وبعد حصوله على العسل ومازالت أضلاعه ترتجف خوفا يخلط العسل بماء صافٍ من الجبل.

تعُجّ هذه اللوحة بذكر الطعم: (جنى النحل، ألبان عوذ، ماء المفاصل، ضرْب بيضاء، عاسل، عواسل، نطفة رجبية، ماء لِصْب سلاسل، ماء شُثّان)، ليؤكد أنّ مهما بلغت هذه الماء الذي خلطت بهذا العسل من لذة فإنّ ثغر محبوبته ألذّ وهو طارق إليها ليلا، فـ"الربط بين العسل مذاقا وحلاوة وعذوبة وبين ثغر المرأة وفمها مذاقا ورضابا وجاذبية"[1].

وعلى نهج الشعراء العرب ابتدع الشاعر طريقا صعبة محفوفة بالمخاطر للوصول إلى هذا العسل وإلى هذه المحبوبة، ومن هنا يبرز ذكر المكان الذي هو (طُنُفٍ أعيا بِراقٍ ونازل) إضافة إلى لسعات النحل. إذن بين طيب مذاق العسل وصعوبة الوصول إليه رسم الشاعر لوحته.

---

* ضرب بيضاء: عسل أبيض، الطُّنُف: ما نتأ من الجبل وندر منه، أعيا: أتعب، راق: صاعد. تُهال: تهاب، الريْد: ناحية الجبل، دروء: اعوجاج، الأجادل: الصقور. تنمّى: ارتفع، اليعسوب: ملكة النحل، أقرّها: استقر بها، عاسل: كثير العسل، مأْلف: أي مألوف، الرحب: الواسع، نالها: حصل على العسل. شديد الوصاة: شديد الحفاظ، نابل: حاذق متمرن. الدَّبْر: النحل، نوبٍ: تجيء وتذهب فيه النحل. شرّجها: خالطها، نطفة: ماء، رجبية: نسبة إلى رجب، سلاسلة: سهلة المدخل، لِصْب: كل مضيق في الجبل، سلاسل: ماء عذب صافي، شثّان: ماء يسيل من الجبل متفرقا، ديمة: مطر ساكن، وابل: مطر غزير. كلاب الأسافل: الكلاب التي تنبح في وقت متأخر، فهي آخر من يهدأ.

([1]) المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص78.

فمثلما شبّه عنترة عطر فمّ عبلة بالروضة الغنّاء التي تفوح منها الرواح الزكيّة، شبّه الهذليّ ثغر محبوبته بالعسل المختلط بالماء. فكلا من الروضة والعسل في مكان بعيد، وإن كان وصف الهذلي في صراع أكبر.

في لوحة الحيوان، نتناول لوحة في تشبيه الناقة وهي لوحة البقرة الوحشية للشمّاخ الذبياني، ولوحة أخرى في تشبيه الفرس وهي لوحة القطاة عند النابغة الذبياني.

قال الشمّاخ الذبياني يصف بقرة وحشيّة([1]):

فَبَعَثــتُ هِلــواعَ الــرَواحِ كأَنّها ... خَنســاءُ تَتبَــعُ نائِيــاً مِخراقــا
سَــفعاءُ وَقّفَها السَــوادُ تَــرى لَهــا ... ِمَعــاً وَصَــلنَ شَــوىً لَهُــنَّ دِقاقــا
اتــا إِلــى حِقــفٍ تَهُــبُّ عَلَيهمــا ... كبــاءُ تَــبجِسُ وابِــلاً غَيــداقا
مِــن صَــوبِ ســارِيَةٍ أَطــاعَ جَهامُهــا ... كبــاءَ تَمــري مُزنَهــا أَوداقــا
فَثنــى يَدَيــهِ لِرَوقِــهِ مُتَكَّنّســاً ... َفنــانَ أرطــاةٍ يُثِــرنَ دُقاقــا
وَكَأَنّــهُ عــانٍ يُشــاوِرُ نَفسَــهُ ... غابَــت أَقارِبُــهُ وَشُــدَّ وَثاقــا
ــي عــازِبٍ أُنُــفٍ تَبــاهى نَبتَــهُ ... زَــراً وَأَســنَقَ وَحشُــهُ إِســناقا
فَتَوَجَّسا فــي الصُــبحِ ركــزَ مُكَلِّــبٍ ... ِ جــاوَزاهُ فَأَشــفَقا إِشــفاقا
سَــمِلِ الثِيــابِ لَــهُ ضَــوارٍ ضُــمَّرٌ ... حبُــوَّةٌ مِــن قِــدِّهِ أَطواقــا
ــدا بِهــا قُبّــاً وَفــي أَشــداقِها ... ســعَةٌ يُجَلجِــلُ حُضــرُها الأَشــداقا
رجو وَيَأمُلُ أَن تَصيدَ ضِراؤُهُ ... ــوفي النِجــاءَ يُبــادِرُ الإِشــراقا
وَغَــدا يُــنَفِّضُ مَتنَــهُ مِــن ســاعَةٍ ... كالسَــحلِ أَغــرَبَ لَونُــهُ إِلهاقــا*

([1]) الشمّاخ الذبياني، ديوان الشمّاخ الذبياني، حقّقه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر. ص263-266.

* هِلواع: سريعة، خَنْساء: البقرة الوحشية، نائيا: بعيدا، مخراق: الفَزِع وهو صغير البقرة. سفعاء: أسود يشوبه حمرة، الزمع: شعيرات صغيرة في الرجل، الشوى: القوائم. الحِقف: ما اعوج من الرمل. النكباء: الريح تحمل مطرا، تبْجِس: تنفجر، وابلا: مطرا غزيرا،غيْدقا: كثير الماء. سارية: سحابة تمطر في الليل، أطاع: انقاد، جهامها: سحاب بدون مطر، تمري: تستخرج، المزن: السحاب، الودق: المطر. الروق: القرن، متكنسا: معتمدا، دقاقا: تراب دقيق الحبيبات. عانٍ: أسير. عازب:كلأ، أُنُف: بعيد، أشنق:شَبِعَ. توجّس: سمع صوت خفيّ، ركز: صوت بعيد، مُكلِّب: الصيّاد، أشفق: أخذ حذره. سمِل: بالي، ضوار: كلاب معتادة الصيد، ضمر: نحيفة، محْبُوّة: مقيدة.قُبّا: نحيلا، يجلجل حُضْرُها الأشداقا: أشداقه تخرج صوتا عندما تتحرك هذه الكلاب. الضراء: الكلاب، يوفي النجاء: يعلو المرتفعات، يبادر الإشراقا: يراقب. يُنَفِّض: يزيل العالق على ظهره، السّحل: الثوب الأبيض، إلهاقا: بياضا.

هذه البقرة الوحشية التي يشبّه ناقته السريعة بها وقت الغروب، تُسْرِعُ لتصل إلى ولدها الذي تركته في مكان بعيد. في هذه اللوحة يرسم لنا الشاعر تفصيلا دقيقا لكلّ من البقرة، ولابنها، وللنكباء وللمُكلِّب ولمكان الكلأ.

فالبقرة سوداء فيها حمرة، لها شعر خفيف على قوائمها الدقيقة، والنكباء التي أصابتهما ليلا تنزل مطرا غزيرا أتت من سارية، هذه السارية طوّعت الجهام على الإتيان بالأمطار، والابن يكتنس أغصان أرطاة حوله التراب يبدو كالأسير المقيّد، يحادث نفسه في الوصول إلى ذلك الكلأ البعيد كثير الزهر، فيشبع الوحش منه ولا تتأثر كثرته. في الصباح يسمعا صوت مكلِّب فيلتزمان الحذر، وهو صاحب كلاب ينبه كلابه، بالي الثياب نحيل ضامر، يتأمّل أن تصيد كلابه وحشا، لذلك يعلو المرتفعات مراقبا لها، إلا أنّ الابن ينجو من الكلاب فيأخذ بنفض ظهره وقد اشتدّ بياضه.

إذن الشاعر ماهر في ذكر التفاصيل والجزيئات، وفي تحديد المكان والزمان واللون والصوت، وفي سبر أعماق كلّ من الابن والصيّاد، ويتداخل هذه اللوحات بعض التشبيهات فابن البقرة كأنّه عانٍ، والمرعى كأنه إنسان يتباهى بخضرته، والابن عندما نجا من الكلاب كأنه الثوب الأبيض، هذه الصورة التي شبّه الشمّاخ بها ناقته السريعة، فهيّأ للبقرة سرعة كي تصل إلى ابنها، وهيّأ للابن سرعة للتخلّص من الكلاب. وفي قول محمد علي ذياب أنّ الشماخ يشبه ابن البقرة "في ظلّ الأرطاة بأسير قد بَعُدَ عن أهله فهو دام التفكير به. أمّا كلاب الصياد فيصورها الشماخ جائعة تبحث عن صيد، ويدقّق في تفصيلات جسمها ليبرز من خلالها ما تعانيه من جوع"([1]).

قال النابغة الذبياني، يصف القطاة([2]):

أوْ مَرَّ كدريّةٍ حَذّاءَ هَيَّجَها ... بَرْدُ الشَّرائِعِ مِنْ مرّان أو شَرَبُ
هْوى لها أَمْغَرُ الساقّين مُخْتَضِعٌ ... خُرْطومُه من دماء الطيْر مُخْتَضِبُ
حتى إذا قَبَضَتْ أظْفارُهُ زَغَبا ... مِنَ الـتَّنابَى لها أو كاد يَقْتَرِبُ
نَحَتْ بِضَرْبٍ كرَجْعِ العَيْن أَبْطَؤُهُ ... تَعْلُو بِجُؤْجُئِها طَوْرا وتَنْقَلِبُ
تَدْعُو القَطا بِقَصير الخَطْمِ لَيْسَ لَها ... أمامَ مِنْخَرِها ريشٌ ولا زَغَبُ

([1]) محمد علي ذياب (2003م)، الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، وزارة الثقافة، عمّان، ص139.

([2]) النابغة الذبياني (2009م)، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار المعارف بمصر. ص 176- 178.

حَــــــدَّاءُ مُــــــدْبِرَةٌ سَــــــكَّاءُ مُقْبِلَــــــةٌ للمـــاء فـــي النَّحْـــر مِنْهـــا نُوطَـــةٌ عَجَـــبُ
تَــدْعُو ا لقطــا وبــه تُــدْعى إذا انْتَسَــبَتْ يـــا صِـــدْقَها حـــين تَلْقاهـــا فَتَنْتَسِـــبُ
تَسْـــقي أ ُزَيْغِـــبَ تَرْويـــهِ مُجاجَتُهـــا وذاك مـــن ظِمْئِهـــا فـــي ظِمْئِـــهِ شُـــرُبُ
مُنْهَـــرِتَ الشَّـــدِقِ لـــمْ تَنْبُـــتْ قَوادِمُـــه فـــي جانـــب العـــيْن مـــن تَسْـــبيدِهِ زَبَـــبُ*

في هذه اللوحة التي رسمها النابغة "تكون القطاة في نجاتها رمزا للشاعر، ويكون الصقر المذبوح رمزَ النعمان"(1)، وهذه القطاة سريعة عطشى هيّجها ماء شريعة البارد، عندما انقضّ صقرٌ - أنفه مختضب بدماء الفرائس يُميلُ رأسَه استعدادا للانقضاض، على فراخ تَتْبَعُ هذه القطاة فيقبض أظفاره عليها أو يكاد، إلا أنّ هذه القطاة سريعة الطيران قصدتْ الصقر وأخذت تضربه وصدرها يخفق، بينما يدعو منقارها سرب القطاة التي تنتسب إليه، طلبا للعون، فتنجو هذه القطاة النشيطة المدبرة والمقبلة، شديدة العطش، حُرِمَتْ من الشرب بسبب الصقر، ومع ذلك فهي تسقي فرخا ظمئًا - واسع الشدْق، لم يكتمل نمو جناحيْه وريشه- من ريقها.

هكذا أ ُتيحَ للشاعر تصوير نفسه، فهو مثل هذه القطاة ينتمي انتماءً شديدا لقومه وإذا دعاهم لَبَّوْهُ، يؤثر ضعاف القوم على نفسه، ويلوم النعمان الذي حرمه من كرمه وعطائه.

الصنعة تتضحُ في العصْرين الجاهلي والإسلامي على حدّ سواء، ويثبت أنّهما صنعة واحدة، وجدت في جميع أجزاء القصيدة وأغراضها، فمثلا: لوحة الأسد جاءت في المدح والفخر، ولوحة السانية جاءت في رثاء النفس، ولوحة الروضة في الغزل، ولوحة البقرة الوحشية جاءتْ لغرض الوصف بحدّ ذاته، ولوحة القطاة جاءتْ للعَاب واللّوم.

* الدرْيّة: القطاة، حذّاء: سريعة، الشريعة: مورد ماء، مرّان: ماء، شَرَب: ، أهوى: انقضّ، أمغرُ الساقيْن: الصقر، مختضع: أمال رأسه للانقضاض، الخرطوم: مقدمة الأنف. الزَغَب: أفراخ القطا، الذنابى: الأتباع، نَحَتْ: قصدتْ، إبطاؤها كرجْع العين: كناية عن سرعة الطيران، الجؤجؤ: الصَدْر، الخطم: المنقار، زَغَب: صغير الريش. حذّاء: سريعة وهي هنا بمعنى قصيرة الذنب، سكاء: ضيقة الحلق، النحْر: أعلى الصدر، نوطة: حوصلة، المجاجة: الريق، مُنْهَرَّت: واسع، التسبيد: بدء انتشار الريش، الزبب: كثرة الريش.

(1) المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص113.

وهكذا اتبعَ الشعراء الإسلاميون شعراء الجاهلية في صنعتهم([1])، إلا أنّ الصنعة برزت عند الجاهليين أكثر؛ ذلك لأنّ شعراء الصنعة في الإسلام لا يساوون ثلث شعراء الجاهلية، وذلك لانشغالهم بأمور الدين وبالفتوحات الإسلامية، ومن أمثال شعراء الإسلام كعب بن زهير وأبو ذؤيب الهذلي والشمّاخ الذبياني.

([1]) انظر: جميع اللوحات الجاهلية والإسلامية جمعا وتحقيقا وتوثيقا عند المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص130- 249.

الفصل الثاني:

الصنعة الشعرية في العصر الأموي

مقومات الصنعة:

- الصورة الشعرية "النزعة العقلية التأمليّة"
- البناء
- المعنى
- الموسيقى

الصورة الشعرية:

وتعرف الصورة الشعرية بأنها الأسلوب البلاغي[1] الذي يُلجأ إليه للتعبير عن العواطف والأفكار على حد سواء[2]. فالأفكار والعواطف تمثّلان المعنى العام السابق لكلّ تعبير، ويمثل الأسلوب البلاغي المعنى الخاص الذي يترجم المعنى العام ويزيّنه[3].

والصورة يدخل في تركيبها الخيال فإنْ هُذّب هذا الخيال صارت عقلية؛ ذلك لأنّ النتاج الخيالي يكون في حالة تغافل عقليّ، فإذا ارتبط الخيال بالمستويات الدنيا اتصف بالحيوانية، وإذا ارتبط بالمستويات العليا اتصف بالعقلانية[4]، وهذا يوصلنا إلى مفهوم النزعة العقلية التأمّلية التي تتطلب تشبيها تمثيليّا ممتدا، فمثلا عندما نشبه الرجل بالبحر لشدّة كرمه، هذا نتاج خياليّ، لكن عندما يقول عدي بن الرقاع مادحا الوليد بن عبد الملك[5]:

تفـــيض يمينـــــه بــــالخير فيضـــــا ولا يلقـــــــى بنائلـــــــه الشـــــمالا

أو بقوله[6]:

ومــــاذا المـــوج يطـــرح ســـاحلاه بغوّاصـــيه طرْحـــا حـــين ســـالا

([1]) انظر: جابر عصفور (1992م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت. ص223.

([2]) انظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مصدر سابق، ص 242.

([3]) انظر: جودت فخر الدين (1995م)، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط2، دار المناهل ودار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ص97، 139.

([4]) انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص43-44.

([5]) عدي بن الرقاع، (1987م)، ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي، تحقيق: نوري حمود القيسي، وحاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي. ص113.

([6]) المصدر نفسه، ص113.

بـــأجود مـــن أبـــي حفـــص إذا مـــا أتتْـــه العـــيس تختـــرقُ النّقـــالا*

فمرّة كنّى بكلمة (تفيض) وهي مبالغة في العطاء ليقول لنا أنّ يده اليمنى كالماء الفائض، ومرة عقد مقارنة بين الموج والممدوح بتشبيه تمثيلي يَخْلُصُ منه إلى تفوّق الممدوح على الموج في جوده، فيكون الوليد بن عبد الملك مشبّها وكلا من الماء الفائض والموج مشبها به، ويمثّل جود كلّ من المشبه والمشبه به وجه الشبه، ومن هنا فإنّ كلا من الاستعارة والتشبيه التمثيلي يدخلان في باب تهذيب النتاج الخيالي بالعقل.

وبذلك ينتج عن الصور التشبيهية ثلاثة مستويات: التشبيه البسيط، ثم التشبيه التمثيلي، ثم تتطوّر فأصبح تشبيها تمثيليّا ممتدا والذي هو درس الصنعة.

والتشبيه عند القدماء، "إنما يقع بين شيئيْن بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئيْن اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، وحتى يدني بهما إلى حالة الاتحاد"([1])، والنزعة العقلية في التشبيه تكون بإيقاعه الائتلاف بين المختلفات، فيصبحان كأنهما شيء واحد، بحيث يمكن أنْ يَحِلّ طرف محل الآخر ويقوم مقامه.

كتشبيه ابن ميّادة محبوبته التي تركته وقلبها يخفق عليه، بالظبية التي حالها ما بين الرعي والتوقف، فكلاهما مضطرب([2]).

دار لبيضـــاءَ مُسّـــوَدٌّ مســـائحُها كأنّهـــا ظبيـــةٌ ترْعـــى وتنتصـــبُ
تحنـــو لأكحـــلَ ألقتـــهُ بمَضْـــيَعَةٍ فقلْبهـــا شَـــفَقا مـــنْ حولِـــه يَجِـــبُ*

---

* العيس: الإبل البيض يختلط بياضها بالشقرة، النقال: النعال.

([1]) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص 123. وانظر، العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص239-240.

([2]) ابن ميّادة (1982م)، شعر ابن ميّادة، جمعه وحقّقه: حنا جميل حداد، راجعه وأشرف عليه: قدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص57.

وهذا التشبيه بسيط، وذلك عندما "يراد به المطابقة، فلا يكون الغرض منه شرحا أو توضيحا، أو مبالغة، أو تحسينا أو تقبيحا"([1]). "وفي هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة ماديّة بحتة، تُرَدّ إلى هيئات الأشياء وأشكالها، ولا تتعداها إلى ما يسمّى بأوجه الشبه العقلية"([2]). ولأنّ العقل يقترن بالتحليل والتركيب والتعليل والاستنتاج، بقدر ما يبتعد عن الإيجاز والغموض؛ فإنّ التشبيه التمثيلي أقرب إلى العقل. حيث إنّ التمثيل يحتاج إلى جملة أو أكثر من الكلام، وكلما أوغِل في العقل احتيج إلى جمل أكثر، وعندها يكون المعنى أتمّ وأنبل ممّا لو كان صريحا، فالمشبِّه التمثيلي يشبّه شيئا غير عالم به القارئ بشيء هو أعلم به، كي يجعل المعقول محسوسا لديه([3])، بمعنى آخر أنّ الشاعر أكثر علما بما يصوره للقارئ، مما يجعله رائيا لما أراد له الشاعر أن يراه، كقول الراعي النميري([4]):

وما مُزْنَةٌ جادتْ فأسْبَلَ وَدْقُها   على روضة ريحانُها قد تَخَضَّدا
كأنَّ تجار الهند حَلُّوا رِحالهم   عليها طُرُوقا ثمّ أَضْحوا بها الغَدا
بأطْيَبَ من ثوْبيْن تأوي إليهما   سُعادُ إذا نجْمُ السِّماكيْن عرَّدا

فقد نَجَحَ النميري في أنْ يوصلَ للقارئ رائحة محبوبته سعاد في وقت الغروب وبعده، فهي كالروضة في المساء والليل وصباح اليوم التالي، وقدجادتْ عليها مزنة فانتشرتْ فيها رائحة الريحان، وكأنّ تجّارا من الهند حَلُّوا بهذه الروضة، فأبدع صورة جمالية شَذِيّة فوّاحة الرائحة زهيّة المنظر وقت الغروب، ففاحتْ رائحة سعاد من النص وشمّها القارئ واستلذ بها، هكذا تمكن النميري من تقريب صورة متخيلة إلى صورة شمّيّة بصريّة مقبولة.

---

* المسائح: الشعر ما بين الأذن والحاجب أو شعر جانبيْ الرأس، ومفردها مسيحة، تنتصب: تقف، شفقا: رحمة، يَجِبُ: يخفق ويرجف.

([1]) جابر عصفور، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص372.

([2]) المصدر نفسه، ص372.

([3]) انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدّة، ص109، 121، 122.

([4]) الراعي النميري (1995م)، ديوان الراعي النميري، شرح: واضح عبد الصمد، ط1، دار الجيل، بيروت. ص108.

والفرق بين التشبيه الصريح والتمثيل يظهر في أنك "بالتمثيل في حُكم مَنْ يرى صورة واحدة، إلا أنه يراها تارة في المرآة وتارة ظاهر الأمر، وأما في التشبيه الصريح، فإنك ترى صورتيْن على الحقيقة"[1].

ومن هنا، فإن الصور(التشبيه) البسيطة أو الجزئية، لا تحتمل إعمال العقل وتكلّف صنعة، بينما الصور المعقدة متمثلة بالتشبيه التمثيلي الممتد في العصر الأموي، هي موضوع العقل والصنعة..

الصنعة والتشبيه التمثيلي الممتد:

يختلف التشبيه التمثيلي الممتد عن التشبيه التمثيلي، في أنّ الأوّل يحوي صورا عديدة جزئية داخل التشبيه التمثيلي الكلّي، حيث تكون فيها الصور الجزئية لَبِنات تتكامل، ولا يتمكن القارئ من فهمها أو تقييمها إلا من خلال الصورة الكلية أو المركبة[2]. وهذه الصور الكلية ظهرت عند الجرجاني فيما أسماه التشبيه المركب التخييلي؛ حيث وصفه بقوله: "وممّا يكثر فيه التفصيل ويقوى معناه فيه، ما كان من التشبيه مركبا من شيئيْن أو أكثر"[3]، وبهذا الوصف اقترب الجرجاني من المستوى الثالث للتشبيه وهو التشبيه التمثيلي الممتد.

أما الدراسات الحديثة، فتناول شوقي ضيف في كتابه "التطور والتجديد في الشعر الأموي"، مبحثا سمّاه "لوحات ذي الرمّة"، اعتمد فيه على التشبيهات التمثيلية للشاعر[4]، وسار تلميذه يوسف خليف على نهجه في كتابه "ذي الرمّة شاعر الحب والصحراء"، إلا أنّه وسّع بحث أستاذه فأضاف فصلا كاملا تحدث فيه عن معايير الصورة، وهي التفاصيل والجزيئات، والأوضاع والزوايا،

([1]) الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص236.

([2]) انظر: محمود أحمد الحلحولي (1995م)، بناء القصيدة لدى شعراء الحجاز في العصر الأموي، رسالة دكتوراه، بإشراف حسين عطوان، الجامعة الأردنية، ص198.

([3]) الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص169.

([4]) انظر: شوقي ضيف (1959م)، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط2، دار المعارف بمصر. ص265- 291.

واللمسات الأخيرة، كما تناول معايير الصناعة لديه، من تشبيه واستعارة، وتوصّل إلى صناعة التشبيه في الشعر الأموي([1]).

وقدْ برز مصطلح التشبيه التمثيلي الممتد في كتاب "اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي"، حيث إنّ التشبيه التمثيلي الممتد صورة كلية "تُبْنى عادة في لوحات عامة من قصّ الأحداث وحكاية المواقف"([2]). وهذه اللوحات الإبداعية إمّا أن تكون تشبيها تمثيليّا ممتدا، وإمّا أن تكون لوحات وصفية تخلو من التشبيهات.

والصنعة الشعرية التي نحن بصددها هي اللوحات الشعرية التي قوامها التشبيه التمثيلي الممتد. ولكي نحكم على تشبيه تمثيلي بأنّه ممتد يجب أن تتوافر فيه المعايير الآتية([3]):

أولا: يأتي هذا التشبيه في بداية اللوحة الشعرية، كقول النابغة الشيباني يشبّه عينيْ محبوبته([4]):

ولهـــــا عينـــــا مهـــــاةٍ فـــــي مهـــــا ترتعـــــي نبْـــــتَ خُزامـــــى وَنَـــــتَشْ*

ثانيا: في هذا التشبيه يذكر الشاعر المشبه والمشبه به، ثم يتناسى المشبه ويستفيض في وصف المشبه به، وقدْ يشبهه بأشياء أخرى، عندها يصبح ما يرد من صور عن المشبه به صورا جزئية داخل إطار الصورة الكلية، بحيث إنّ الصور الجزئية هي التي تتضّح من خلالها نفسية الشاعر، وتتبيّن الدلالات الرمزية للنصّ؛ لذلك كلما كانت اللوحة أطول والاختلاف بين المتشابهيْن أكبر، كانت النزعة العقلية أكثر وضوحا.

([1]) انظر: يوسف خليف، ذو الرمّة شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب. ص274- 361.

([2]) محمود الحلحولي، بناء القصيدة، مصدر سابق، ص198.

([3]) انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص28- 31.

([4]) النابغة الشيباني (1995م)، ديوان نابغة بني شيبان، شرح وتقديم: قدري مايو، ط1، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت. ص93.

*المهاة مفرد مها، وهي قطيع البقر الوحشي، خزامى: نبت صحراوي طيّب الرائحة، نَتَش: أول ما يظهر من النبات.

وإذا تتبعنا لوحة النابغة الشيباني، فإنّه يترك المشبه وهو المحبوبة ليستفيض بذكر المشبه به وهو المها، قائلا([1]):

ولهـــــا عينـــــا مهـــــاةٍ فـــــي مهـــــا	ترتعـــــي نبْـــــتَ خُزامـــــى وَنَـــــتَشْ
بعضُـــــها يغـــــذو سِـــــخالا نُبّهـــــا	قائمـــــات بـــــينَ ثيـــــرانٍ نُفُـــــشْ
ترتعـــــي نبـــــت عَـــــدبٍ مونـــــق	نَـــــوْرَ مِزْبـــــادٍ ونَـــــوْرا للكَـــــرِشْ
لا تـــــرى إلا صُـــــوارا راتعـــــا	أو رعـــــيلا زاعـــــلا مثـــــل الحـــــبشْ*

فالشاعر لا يكتفي بتشبيه عينيْ محبوبته بعينيْ المها التي في القطيع، بل يصف لنا هذا القطيع، وفيه الإناث ترعى صغارها، وترعى من النبت المزهر، والذي يرى هذا القطيع الذي يقوده الذكور من بعيد بسمرته يتراءى له قوم من الحَبَش يسيرون بنشاط وخفّة. وهذا ما قصدناه باللوحة الفنية أو الإبداعية فهو يفصّل في التشبيه كأنّه يرسمها لوحة أمامك.

ثالثا: تقوم علاقة وثيقة بين المشبه والمشبه به، تنشأ عن ارتباطهما ببعض، حيث يضيف كل من طرفيْ التشبيه شيئا جديدا للطرف الآخر. تماما كما أضاف تشبيه النابغة السابق لعينيْ فتاته بعينيْ المها جمالا بارزا ظهر من بين العشرات، فهي موسومة بهما تلحظها من خلالهما، كما توضّح لنا من خلال التشبيه أنّ فتاته راحلة في موكب من النساء والأطفال، تميزوا بلباسهم الأسود، وبذلك تكون اللوحة اكتملت، والإضافة التي أتى بها هذا التشبيه اتضحتْ.

رابعا: يستقي هذا التشبيه لوحاته من المحسوسات كالطبيعة، ومن المجردات كالموت، ومن قوى الذات الإنسانية كالمشاعر والأحاسيس.

([1]) النابغة الشيباني، الديوان، مصدر سابق، ص94.

* يغذو: يُطعم، سخالا: صغار الشياه، نُبّها: غير نائمة، نُفُش: ترعى ليلا بلا راعي، المونق: الحَسَن المزدهر، مِزْباد: نبت له زهر، الكرش: نبات للرعي، صُوارا: قطيع بقر، رعيلا: المتقدم من القطيع، زاعلا: نشيطا.

يدخل في باب التشبيه التمثيلي الممتد ما يسمّى بتشبيه الاستدارة[1]، أو بالتشبيه البليغ المقلوب[2]. وهذا التشبيه يقوم على توافر العناصر "المتمثلة في استخدام (ما) النافية العاملة عمل (ليس)، مشفوعة بالمشبه به، ثم متبوعة بالمشبه الذي هو الخبر، والذي يأتي على صورة (أفعل) التفضيل المتصل بالباء الزائدة الواقعة في خبر (ما)، وعلى طول المسافة بين المشبه به والمشبه يحشد الشاعر مجموعة من الأبيات، تكثر أحيانا، وتقل أحيانا أخرى، لتجسّد فكرة محددة هي الغاية المقصودة من المشابهة في تشبيه الاستدارة"[3]. ومثال ذلك، قول الأخطل[4]:

مــــا روضــــةٌ خضــــراءُ أزهـــرَ نوْرُهـــا ... بـــــالقهْر بـــــين شــــــقائق ورمـــــــال
بَهــــجَ الربيــــعُ لهــــا، فجـــــاد نبأتهـــا ... ونَمَـــــــثْ بأســــــحَمَ وابـــــل هطّـــــال
حتــــــى إذا التــــــفّ النبـــــاتُ، كأنّـــــه ... لــــون الزّخـــــارف، زُيِّنَــــثْ بصـــــقال
نَفَــت الصّـــبا عنهـــا الجَهـــامَ وأشْـــرَقَتْ ... للشــــمس، غِـــبَّ دُجُنَّـــة وطِـــــلال
يومـــا، بـــأملح مِنْـــكِ بَهْجـــة منطـــق ... بـــين العشــــيّ وســـاعة الآصــــال*

ولكي تتمّ اللوحة، وتتميّز بأنها ذات صنعة وذات نزعة عقلية، وتحرّك المشاعر وترسم الصورة للقارئ، فعليها أن تشمل شيئا من عناصر: التفاصيل والجزيئات، واللون والحركة والرائحة..

وفي لوحة الأخطل، يمثّل الربيع الزمان، وتمثّل الروضة بين الجبليْن المكان، كما يتضح اللون بشكل ملفت، فالروضة خضراء فيها النباتات الملتفة كلون الزخارف، أما الحركة فلها شأن آخر باللوحة، فالروضة (أزهر نورها) و(جاد نبأتها، ونمث) و(هطّال) و(التفّ النبات) و(نفتِ الصبا عنها الجهام) و(أشرقت للشمس).

([1]) انظر مثلا: المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص32، وإسماعيل أحمد العالم (2008م)، دراسة نقدية في الشعر الأموي، هبة النيل للنشر والتوزيع، ص171.

([2]) انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، مصدر سابق، ص32.

([3]) إسماعيل العالم، دراسة نقدية في الشعر الأموي، مصدر سابق، ص172- 173.

([4]) الأخطل (1996م) ، شعر الأخطل، صَنْعة السّكري، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط4، دار الفكر (دمشق، سوريا)، دار الفكر المعاصر (بيروت، لبنان). ص455.

* القهر: جبل، الشقائق: أرض غليظة بين جبليْ رمل، الأسْحَم: سحاب أسود لكثرة مائه، نفثْ: دفعت، الجَهام: السحاب الذي أراق ماءه، الدجنة: الغمام، الطِلال: جمع طلّ: وهو الندى أو المطر الخفيف.

حيث يصف الشاعر كيف اكتملت الروضة، وتألّقت مستخدما تقاطع عنصر الحركة مع عنصر اللون، فلكل حركة لونها وألقها، وهكذا نمت هذه الروضة وتألقت بمساعدة إشراق الشمس وابتعاد الأمطار الغزيرة واللينة. إلا أنّ هذه الروضة الغنّاءة البهية بكامل زينتها ليست بأجمل من محبوبة الشاعر خاصة قبل الغروب "وهو زمن إقباله عليها، بالإضافة إلى كونه زمنا شاعريا جماليا"([1]). ومن هنا ترجح كفّة الميزان لمحبوبته، فهي الأملح دوما في كلّ الفصول، بينما الروضة لا تتجمّل إلا في فصل الربيع.

البناء:

وبناءُ أيّ قصيدة يشمل في ثناياه اللفظ والمعنى والصورة والموسيقى، وقد اعتنى القدماء بدراسة اللفظ والمعنى، فلا تكون القصيدة إلا بتآلفهما، ومن هنا ظهرت الفروقات بين القصائد، كما أوردها ابن قتيبة، فللشعر أربعة أقسام: قسم حَسُنَ لفظه وجاد معناه، وقسم حَسُنَ لفظه ولا فائدة في معناه، وقسم جاد معناه وقصُرت ألفاظه، وقسم تأخّر معناه وتأخّر لفظه([2]).

كذلك أطلق القدماء على البناء اسم عمود الشعر، فصّل فيه المرزوقي قضية اللفظ والمعنى في سبعة أبواب يضبط كل باب منهم معيارٌ محددٌ، وهذه الأبواب هي: شرف المعنى، جزالة اللفظ، إصابة الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم من خلال اختيار الوزن الملائم، مناسبة المستعار للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية([3])؛ وبوجود هذه العناصر تتشكل القصيدة، التي تصبّ كلّها في باب اللفظ والمعنى، خصوصا قصيدة المدح، ذلك لأنّ "التشبيه أوضح الألوان البلاغية ارتباطا بفنّ الوصف"([4])، والمدح أكثر الأغراض انتشارا، وأكثرها وصفا، فتتركز اللوحات الإبداعية في قصيدة المدح أكثر من غيرها؛ وقد نقل لنا ابن قتيبة في كتابه بناء هذه القصيدة: "ابتدأ فيها [الشاعر] بذكر الديار والدّمَن والآثار، فبكى وشكا...، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين

([1]) إسماعيل العالم، دراسة نقدية في الشعر الأموي، مصدر سابق، ص176.

([2]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 64- 69.

([3]) انظر: المرزوقي(1991م)، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت. ص9.

([4]) جابر عصفور، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص371.

عنها...، ثمّ وصل ذلك بالنسيب...، ليُميلَ نحوه القلوب...، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، فشكا النصب والسهر، وسُرى الليل وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير...، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة..."(1). فبناؤها يكون بالمقدمة الطللية بدايةً، ثمّ النسيب، ثمّ الرحلة وما بها من لوحات، ثمّ المدح أخيرا، وقد ربط الشاعر بين أجزاء قصيدة المدح وبين غرضها في أنّ الشاعر يشكو ما حلّ به من رحيل محبوبته، التي يتسلى عنها بالرحلة إلى الممدوح واصفا مشقة السفر، راجيا تعويضا ماديا أو معنويا من الممدوح الذي يبدأ الشاعر في مدحه.

هكذا تتميّز قصيدة الصنعة باحتوائها -في الغالب- على البناء القصصي خاصة إذا احتوت القصيدة على وصف الحيوان. هذا البناء القصصي يحوي جانبيْن، الأول الافتتاح بالطلل والصيد والرحلة، والثاني هو الإبداع أو تجربة الشاعر، ونقصد بهذا الجانب الأسلوب الذي يستخدمه الشاعر وهو هنا التشبيه التمثيلي الممتد بما فيه من تفاصيل وحوار ومكان وزمان وشخوص وأحداث..؛ ومن الأمثلة على البناء القصصي اخترنا لوحة من لوحات ذي الرمة في تشبيه الناقة بالحمار الوحشي من قصيدة مطلعها(2):

دنا البيْنُ من ميٍّ فَرُدَّتْ جِمالُها ... فهاجَ الهَوَى تَقْويضُها واحتِمالُها

جاءت هذه اللوحة في نحو اثنيْن وثلاثين بيتا(3)، احتوت على أربعة مشاهد، تبدأ بوصف قطيع من الأتن. وهذه الأتن طويلة ضامرة قليلة الوبر بان عليها الحَمْل، رعت الأرض بداية نمو العشب إلى جفافه، أي في فصل الربيع وبداية الصيف في كلّ من (روض القِذاف والمِعى والواحِف)، ثمّ تمحورت في أماكن تواجد الماء، مثل عين بوّ وعين الأثال، وكان ارتحالها إلى عين الماء في وقت اختلاط الضوء بالليل، من مكان إلى آخر، وقد بدأت هذه اللوحة بقوله(4):

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص1/ 74- 75.

(2) ذو الرمّة (1993م)، ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت. ص179.

(3) انظر: المصدر نفسه. ص188- 198.

(4) المصدر نفسه، ص188.

طـــــوال الهـــــوادي والحــــــوادي كأنهـــــا   ســــماحيجُ قُـــــبٌّ طـــــار عنهـــــا نُســـــالُها*

إلى أنْ ينتهي من وصف الأتن ويبدأ بوصف سلوك الفحل مع الأتن قائلا([1]):

علــــــى أمْــــــر مُنَقَـــــدٍّ العِفـــــاء كأنّــــــه   عَصـــــا قِـــــسِّ قـــــوْسٍ ليْنُهـــــا واعتـــــدالها**

هذا الفحل تام النضج (رباع) ليّن الملمس لفقدانه شعره، يقود الأتن، ويعيد الأتن النحوص (الأتن التي لم تحمل) المشاغبة أو المعارضة له إلى نهجها، بعدوه خلفها ودفعها برأسه الكبير، وبصياحه عليها وبعضّها بالأوراك والأفخاد وخدشها، وكأنه ينتقم من إعراض هذه الأتن عنه فلم تحمل، "وهذا يمثل صراعا داخليا أو ثانويا صغيرا بين الحمار وهذه الأتان، سرعان ما تنتهي منه حين تذكر الصراع الكبير الذي تدور حوله أحداث قصته..."([2]).

قوله([3]):

ربـــــاعٌ لهـــــا مُـــــذ أورق العـــــودُ عنــــده   خُماشـــات النّكـــالى ذحْـــل مـــا يـــراد امتثالُهـــا
مـــــن العـــــضّ بالفخـــــاذ أو حجباتهـــــا   إذا رابــــــه استعصــــــاؤها وعِـــــــدالُها*

هنا ينتقل الشاعر للحديث عن الصراع الكبير، بادِئُهُ بوصف الصياد، الذي يفتح لنا بيته لنجد فيه زوجة وثمانية أولاد يطعمهم من الأموال التي تأتيه من صيده لهذه الوحوش، لذلك هو حريص على الاغتنام، فيجهز قسيّه الصفراء الناضجة المعوجّة ذات الريش، إذا رماها على الوحوش يصيبها في مقتل؛ لأنه صياد محترف اعتاد الصيد، وللتأكيد على اضطرار الصياد للصيد، وما يواجهه من

---

* الهوادي: الأعناق، الحوادي: الأرجل، سماحيج: الحمر الوحشية الطويلة مفردها (سَمْحَج)، القبّ: الضّمْر، النّسال: ما سقط من شعرها.

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص191.

** على أمر: يعني أمر الفحل، مُنْقَدّ العِفاء: ذاهب الوبر، القوس: المنارة التي يكون فيها الراهب، لينها واعتدالها: يعني أن هذه العصا ملساء ومستوية.

([2]) أحمد محمد النجار (1990م)، تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، القاهرة. ص75.

([3]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص192- 193.

* رباع: هو فحل الحمار الوحشي البالغ، الخماشات: الخدوش، الامتثال: الاقتصاص، الحجبات: رؤوس الأوراك.

مخاوف، يفتح لنا جوف القُتْرة المظلمة والضيّقة وقد احترف الصياد دخولها، إلا أنه في هذه المرة يجد داخلها أفعويْن ذكر وأنثى، يتعرّف إليهما من صوت الحفيف مما زاد من قلقه، إلا أنّ الشاعر أنقذه منهما ليبدأ بالصراع الكبير بينه وبين الحمر الوحشية([1]):

فجـــاءت بأغبـــاشٍ تَحَجّـــى شـــريعةً تِـــلادا عليهـــا رمْيُهـــا واحتبالهـــا*

بينما قدمت هذه الحمر لتستقي من ماء "شريعة"، سمعها الصائد، وهي تستقر بين النخل، وتشرف من مكان مرتفع، وقد اعتادت الخوف في هذا المكان، فرمى سهما تجاوز الصف الأول بسبب شربهم للماء، ولم يُصِبْ الصف الثاني، فهاج القطيع وولّى هاربا فشكل غبارا كثيفا، لتنتهي قصته أخيرا([2]).

ولّيْنَ يكْلُقْـنَ العَجـاجَ كأنّـه عُثـانُ جـامٍ لَـجَّ فيهـا اشـتِعالُها
أولئـك أشـباه القِـلاصِ التـي رَمَـتْ بِنـا التّيـهَ طيّـا، وهـيَ بـاقٍ مِطالُهـا**

هكذا تمّ للشاعر تصوير أربع حكايات في قصة الحمار الوحشي، فكانت قصة متكاملة الأحداث والعناصر، فظهر الزمان، مرّة في اختلاط آخر الليل بأول النهار، ومرة كان في ظلمة الليل الحالكة، وكل هذا في زمن أكبر وهو أول فصل الصيف، أمّا المكان فظهر عند عيون الماء بالنسبة للحمر الوحشية، وبالقُتْرة بالنسبة للصياد والأفعييْن.

في الشخوص، شكل الصياد شخصية نامية، فقد أثرت في قطيع الحمر الوحشية، وكذلك الفحل الذي كان له الفضل في حَمْل الأتن، وقيادة القطيع. وشكّلَ كلا من القطيع والأفعييْن شخوصا ثانوية ساعدت على نمو كلّ من الصياد والفحل.

وظهر عنصر الصراع أو العقدة من خلال صراع الفحل لأتنه، وصراع الصياد مع نفسه، وصراع الصياد للأفعييْن، وصراع القطيع للصياد.

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص195.

* الأغباش جمع غَبَش: آخر الليل، شريعة: موضع تشرع فيه الحمر لشرب الماء، تلادا: قديما، احتبال: مصيدة.

([2]) المصدر نفسه، ص197- 198.

** ولّيْنَ: أدبرْنَ، يكْلُقْنَ العَجاج: يُثِرْنَ الغبار، عُثان إجام: دخان القصب عند احتراقه، أشباه القلاص: أي الحُمُر، طَيّا: سريعا، مِطال: الإطالة في السفر.

إضافة إلى ظهور الحركة مثل: (رعى، إلى روض القذاف، ذوى، بيّنت، تردّفن، ولّى...) واللون (مثل: ذو صفراء، مصابيح، مظلم، ضوء النهار مع آخر الليل...) والصوت (مثل: حفيف، جرْس، نحيب الثكالى، ثفال...) ظهورا بارزا.

كما برزت تقنيّة الشاعر في سبر أعماق الشخصيات، وهذا ظهر عند الأتن عندما احتارت بين عينيْن من الماء، وعند الفحل عندما أراد الاقتصاص من أتنه التي أعرضت عنه في الربيع، وعند الصائد عندما تذكر زوجته وأولاده الثمانية.

إذا تجاوزنا القصّ الشعري لدراسة البناء في قصيدة الصنعة، فإننا نخصص موضعنا هذا للشكل الخارجي في القصيدة فقط، على أنْ نتناول المعنى والموسيقى في المبحثيْن الآتييْن، كما أننا بصدد الاختصاص بقصيدة الصنعة، بعد أنْ وضّحنا أنّ الصنعة تكون بالتشبيه التمثيلي الممتد أو اللوحة الفنيّة.

أولا: طول القصائد:

ونقصد بالطول الحجم وما هو عكس الإيجاز (المقطوعة الشعرية)، والقصيدة لا تكون قصيدة إلا إذا بلغت أبياتها سبعةً أو عشرةً[1]، أمّا كيفيّة الحكم على قصيدة بالطول أو بالقصر، فهي قضية نسبية، لكنْ يمكننا الاطمئنان إلى أنّ المعلقات جميعها قصائد طويلة، ويمكننا القياس عليها. بحيث بلغت أطول معلقة مئة وخمسة أبيات، وهي معلقة طرفة، وبلغت أقصر معلقة ثمانية وأربعين بيتا، وهي معلقة عبيد بن الأبرص[2]، ونحن مطمئنون إلى أنّ قصيدة كلّ من عنترة ولبيد والنابغة وعبيد بن الأبرص قصائد صنعة، وإنْ اختلف حول صنعة شعرائها؛ فمثلا رسم لنا عبيد بن الأبرص لوحة مميزة لفرسه وقد شبهها بالعقاب التي تطلب ثعلبا في نحو اثنيْ عشر بيتا[3]، ورسم كلّ من النابغة ولبيد لوحة الناقة، فشبّه النابغة ناقته بالثور الوحشي الذي خاض صراعا مع الكلاب في نحو أحد

([1]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 201/1.

([2]) انظر: ابن الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر المذهّبات، ضبط نصوصه وشرح حواشيه وقدّم لأعلامه: عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.

([3]) انظر: المصدر نفسه، ص345- 356.

عشر بيتا[1]، وشبّه لبيد ناقته بالبقرة الوحشية المفجوعة على ولدها في نحو ستة عشر بيتا[2]، أمّا عنترة فرسم لوحة الروضة التي تشبه ريق محبوبته في نحو ستة أبيات[3]، ولا خلاف على أنّ كلّ أصحاب المعلقات صانعون في دواوينهم لوحات إبداعية ما عدا عمرو بن كلثوم.

كانت الغاية من الإطالة عند العرب السمع والفهم، والغاية من الإيجاز الحفظ[4]، وفي رأي الخليل بن أحمد أن الإطالة تكون "عند الإعذار والإنذار والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حلزة، ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات"[5]، وبذلك، يكون الإيجاز في المواقف التي تحتّم على الشاعر إيجازا كالقصائد التي تُلقى في المحافل والمحاضرات والمنازعات[6].

ويرى النحويون أنّ الأخطل من أكثر الشعراء "عدد طوال جياد، ليس فيها سقط ولا فحش، وأشدهم تهذيبا للشعر"[7]، بينما الفرزدق أشعر من جرير؛ "لأنه أقواهما أسر كلام، وأجراهما في أساليب الشعر، وأقدرهما على تطويل، وأحسنهما قطعا"[8]، فاستطاع الفرزدق المحافظة على جودة شعره بالقطع والإطالة، أمّا كثير عزّة فقيل فيه: "مَنْ لم يجمع من شعر كثيّر ثلاثين لامية فلم يجمع شعره"[9]، حيث إنه كثّير الشعر طويله، إلا أنّ شعره يخلو من الصنعة وهذا واضح في ديوانه، بدليل

---

(1) انظر: التبريزي، شرح المعلقات، مصدر سابق، ص 327-339.

(2) انظر المصدر نفسه، ص 147-183.

(3) انظر المصدر نفسه، ص193- 221.

(4) انظر، ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 199.

(5) المصدر نفسه، 1/ 199.

(6) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 199، 200، العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص174.

(7) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 8/ 283.

(8) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 199.

(9) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 9/ 6.

ما ورد في الأغاني أنّ شعر كلّ من كثيّر وجميل لا يضرّه ألا تكون له مغنيتان مطربتان[1]؛ أيّ شعرهما من السهولة والتدفق ما يسمح فيه الغناء، على الرغم من أنهما من أصحاب الصنعة الأوسية (أوس، زهير، كعب، الحطيئة، جميل كثير) إلا أنّ صنعتهما لم تكمن بالتشبيه التمثيلي الممتد الذي نطلبه فجاءت صنعتهما بالتدفق والسهولة؛ بينما شعر الصنعة المقصود يصعب غناؤه لما فيه من جزالة لفظ وأسلوب. وذو الرّمّة له شأن آخر مع الإطالة، في قصيدته التي مطلعها[2]:

مـــا بـــال عيْنِـــكَ منهـــا المـــاء ينســـكبُ   كأنـــــه مـــــن كُلاً ـــــى مَفْرِيَـــــةٍ سَـــــرَبُ

حيث "ما تمَّمّ ذو الرمة قصيدته... حتى مات، كان يزيد فيها منذ قالها حتى تُوفّي"[3]، وقد جاءت هذه القصيدة في مئة وستة وعشرين بيتا، بدأها بالتشبيب، ثم وصف الناقة وفيها لوحة الحمار الوحشي والصائد، ولوحة الثور الوحشي وكلاب الصيد، لتنتهي القصيدة بلوحة الظليم ونعامته وصغارهما[4].

والحقّ أنّ مقومات الصنعة تتضح في القصائد الطوال أكثر من القصار؛ ذلك لأنها ترتكز على العقل بما فيه من تفصيل وتحليل، فيلعب الموضوع دورا مهما؛ فمثلا امتازت قصائد ذي الرمة بالطول المفرط؛ لأنه جعل من الصحراء غاية للوحاته الشعرية، أمّا قصار القصائد أو الإيجاز فمكانها الطبْع، والإيجاز هو ما يقتصر على الحقيقة، ولا يتجاوز مقدار الحاجة[5]. على أننا لا نستطيع التعميم، فقد لاحظنا شعراء من أمثال جرير وكثير عزّة[6]، تميّزوا بطول قصائدهم وخلوّها من

([1]) انظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 9/ 6.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص19.

([3]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 18-19. وانظر قول الأصمعي: "سمعت من يذكر عن ذي الرمة أنه لم يزل يزيد على كلمته التي على الباء حتى مات"، عند ذي الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص19.

([4]) انظر: ذا الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص19- 55.

([5]) انظر: العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص173.

([6]) انظر: كثير عزة (1971م)، ديوان كثير عزّة، جمعه وشرحه إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان. جرير (1997م)، ديوان جرير، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطبّاع، ط1، دار الأرقم للطباعة

اللوحات الإبداعية، كما رصدنا شعراء صنعة لم تحتو بعض قصائدهم الطوال على أيّة صنعة، كأمثال الأخطل في قصيدته المشهورة خفّ القطين، التي بلغتْ نحو أربعة وثمانين بيتا[1]، خَلَتْ من الصنعة، وهذا حال نقائض جرير مع الفرزدق ونقائض الأخطل مع جرير[2]، فقد اقتصرت نقائضهم على الهجاء الصَرْف، وهذا ما عناه القرطاجني بقوله: "والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدْحا صرفا أو رثاء صرفا. والمركبة هي التي يشمل الكلام فيها على غرضيْن مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح. وهذا أشدّ موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق..."[3].

ثانيا: جزالة الألفاظ:

والجزالة هي أنْ يكون اللفظ قويّا يأتي بالمعنى الذي جاء لأجله، والوحشي هو اللفظ الذي ينفر منه العامّة، فلا يستفهم منه المعنى[4]، واللفظ المعقّد هو عميق المعنى، وعندما نصف الشعر البدوي نقول إنّ لغته صعبة وخشنة وقويّة، و"لأسلوب الشعر البدوي سمات مشتركة عامة تختلف اختلافا واضحا عن السمات المشتركة لأسلوب الشعر الحضري"[5]، ففي أسلوب أهل البادية ذكر الرحيل والارتحال والبيْن والطلل، وذكر المياه والرياض، وذكر الصحاري والجبال، وفي أسلوب أهل الحاضرة الغزل، من صدود وهجران وواشين وذكر للشراب والندامى، وذكر للورد

والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. وانظر أيضا كلا من: ابن ميّادة، الديوان، مصدر سابق. النابغة الشيباني، الديوان، مصدر سابق.

([1]) انظر: الأخطل، الديوان، مصدر سابق، ص144- 156.

([2]) انظر كلا من: أبي تمام (1922م)، نقائض جرير والأخطل، علّق حواشيها الأب انطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت. أبي عبيدة معمّر بن المثنى (2002م)، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، شرحه وعلّق عليه: محمد التنوخي، في ثلاثة مجلدات، دار الجيل، بيروت.

([3]) القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص303.

([4]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 319/2.

([5]) انظر: عبد الجبار المطلبي (1986م)، الشعراء نقّادا- دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد. ص193.

والرياحين([1]). وبذلك نخرج إلى أنّ شعر أهل البادية تناسبه الألفاظ الجزلة، وشعر أهل الحاضرة تناسبه الألفاظ السهلة؛ فتتناسب ألفاظهما مع الغرض، لكنّ هذا لا يتعارض مع الصنعة فليس كل شعر غزل هو مطبوع وليس كل شعر صحراء هو مصنوع، فقد وجدنا في بعض قصائد النميري وصفا صرفا للناقة لم يحتو على لوحة إبداعية، ووجدنا في بعض قصائد ذي الرمة غزلا صرفا احتوى على لوحة إبداعية.

وإذا أخذنا مثالا على الشعر البدوي الفرزدق الذي لا خلاف بين النقاد والشعراء على جزالة شعره، فوصفه ذو الرمة بأنّه "يسكن الروضات، يقول وحشيّا من الشعر لا نقدر على أنْ نقول مثله"([2])، على النقيض منه جرير الذي تميّز شعره بالطول من غير صنعة، والمعنى ذاته نجده عند النقّاد، عندما قالوا أنّ الفرزدق ينحت في الصخر وجرير يغرف من بحر([3])، وأنّ جريرا أشعر عامّة والفرزدق أشعر خاصّة([4])، وفي رأي ابن سلام في قول جرير([5]):

ألســـتم خيـــر مـــن ركـــب المطايـــا وأنـــــدى العـــــالمين بطـــــون راح

وفي قول الأخطل([6]):

شـــمسُ العـــداوة حتـــى يُسْـــتقاد لهـــم وأعظـــــم أحلامـــــا إذا قَـــــدَروا

"بيت جرير أحلى وأسير، وبيت الأخطل أجزل وأرزن"([7]). وجدنا أنّ الصنعة تبرز في الألفاظ الجزلة أكثر من الألفاظ اللينة، فالفرزدق شاعر صنعة وجرير شاعر طبْع.

والشاعر له حريّة الاختيار حسب إرادته، حيث يمكنه أن يختار ألفاظا سهلة واضحة، ويمكنه أن يختار ألفاظا معقّدة، وهذا يعود إلى اختلاف طبائع الشعراء، وبما أنّ الشاعر يملك حريّة الاختيار

([1]) انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 236.

([2]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 20.

([3]) انظر: المصدر نفسه، 8/ 226.

([4]) انظر: المصدر نفسه، 8/ 58، 21/ 276.

([5]) جرير، الديوان، مصدر سابق، ص102. المطايا: كل ما يمتطى به، أندى من الندى وهو الجود والعطاء.

([6]) الأخطل، الديوان، مصدر سابق، ص150.

([7]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 8/ 218.

فإذن هو صانع[1]، فإذا اختار ألفاظا سهلة في أسلوب بسيط فنصّه طبْع، وإذا اختار ألفاظا جزلة ومعقدة في تشبيه تمثيلي ممتد فنصّه صنْعة؛ ذلك لأنّ العبرة في الصنعة الأسلوب الذي يضمّ اللفظ والمعنى والبناء والموسيقى والصور، ولأنّ المتعة الشكلية عند شعراء الصنعة تصبح غاية لا وسيلة[2]، فهم يتقنّون في اختيار ألفاظهم وأساليبهم، وذلك لأنّنا نرى أنّ أسلوب اللوحة الإبداعية - المستمد من البيئة البدوية- يُمْلي على الشاعر جزالة الألفاظ، وهذا نجده عند كلّ من الراعي النميري والفرزدق وذي الرمّة، على النقيض منهم جرير وكثيّر عزّة اللذان تميّزت صنعتهما بالسهولة.

وإذا استعرضنا صور المرأة عند شاعر كالراعي النميري، فإننا لا نستغرب تشبيههُ لها بالظبية[3]، وبالناقة[4] وبالبقرة الوحشية[5]، فهي لوحات صادرةٌ عن شاعر بدويّ هو شيخ مضر، اعتاد وصف الإبل وتشبيهها[6]، فعندما تعلق الأمر بالغزل جاء بغزلٍ بدويّ قاسٍ لا عاطفة فيه، فهي كالناقة البيضاء، سوداء المقلتيْن، حامل، ضعيفة العظام، في مكان يسيل منه الماء، يحميها من السقوط أرض غليظة ذات أشجار وشقوق، إذن صورة صلبة شديدة غليظة يرسمها الشاعر لفتاته التي يتغزل بها[7]:

فِـــــداءٌ لِسُــــعْدى كُـــــلُّ ذاتِ حَشِـــــيَّةٍ ... أُ حُــــرى سَـــــبَّنتاةُ القيــــامِ خَــــروجُ
كأدمـــــاءَ هضــــماءِ الشراســـــيفِ غَالَهـــا ... عـــن الــــوحْش رحُـــوَدُّ العِظــــامِ نَتــــيجُ

([1]) انظر: مصطفى درواش (2005م)، خطاب الطبع والصنعة، (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص264.

([2]) انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص363.

([3]) انظر: الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص244- 245.

([4]) انظر: المصدر نفسه، ص53.

([5]) انظر: المصدر نفسه، ص71- 72.

([6]) انظر الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 24/ 112.

([7]) الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص53.

رَعَتْــــهُ صـــــدورَ التّلـــع قنـــــاءُ كَمْشَــــةٌ   بحـــــــزْم رضـــــــامٍ بيـــــنهُنّ شُـــــروجُ*

هذا يثبت أنّ الشعر البدوي له ألفاظه الجزلة التي تسهم في بناء قصيدة الصنعة.

المعنى:

لطالما ارتبطت كلمة المعنى بكلمة اللفظ في كتب النقد، وقد ذكرنا في الفصل الأول عن الصنعة، كيف أنّ المعنى سابق على اللفظ فإذا كان اللفظ جسدا فإن المعنى روحه، والمعاني إذا كانت عميقة فإنّها تُرى بعيون القلوب([1]).

حيث يُقسَم المعنى إلى قسميْن: معانٍ سطحية أو عامة مثل معاني البطولة والكرم والوفاء والثأر والحب...، ومعانٍ خاصة أو عميقة، والمعاني العميقة هي باب الصنعة وموضوع اللوحة الفنية، فهي المعاني "التي لا تتأتى للشاعر إلا بطول التفكير، وشدّة الإمعان، والغوص في أعماق الفكر، وهذا الضرب يبتدعه صاحب الصناعة..."([2]). فإذا كان المعنى العام أخلاقيا فإن المعنى الخاص رداء تزيينيّ له، وبالمعنى الخاص يتميّز شاعر عن آخر، وتتضح الصنعة([3]). فمثلا شاع عند الشعراء تشبيه المرأة بالظبية، ولكنهم اختلفوا في الصورة ونتاجاتها الخيالية والعقلية، وقد اخترت ثلاثة أمثلة حوَث التشبيه بمستوياته المختلفة:

المستوى الأول: التشبيه البسيط، كقول كثير عزة([4]):

بجيـــــد كجيـــــد الـــــرئم حـــــالٍ تزينــــه   غـــدائر مســـــترخي العقـــاصِ يصــــورها*

---

* الحشيّة: فراش محشو بالريش أو بالقطن، المقصود أنهن عظيمات العجيزة، السبنتاة: سرعة القيام. أدماء: ناقة بيضاء سوداء المقلتيْن، هضماء: لطيفة، الشراسيف: ضلوع الصدر، غالها: أهلكها، رحُوَدُّ: لين، نتيجُ: حامل، التّلع: مسايل الماء، الشروج: الشقوق، قناء: ذات أغصان.

([1]) انظر: العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص161.

([2]) محمد الربداوي (1971م)، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق. ص139.

([3]) انظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، مصدر سابق، ص108.

([4]) كثير عزّة، الديوان، مصدر سابق، 313.

المستوى الثاني: التشبيه التمثيلي، كقول كثير عزة([1]):

وما جابةُ المِدْرَى خذولٌ خلا لها ... أراكٌ بذي الريّان دانٍ صريمها
بأحسنَ منها سُنّةً ومُقلَّدا ... إذا ما بدتْ لبّاتها ونظيمها**

المستوى الثالث: التشبيه التمثيلي الممتد، كقول الفرزدق([2]):

وما مغْزلٌ بالغوْر غور تهامة ... تَرَعَّى أراكا من مَخارِمِها نَضْرا
من العُوجِ حواءَ المدامعِ ترعوي ... إلى رشأ طفلٍ تخالُ به فَتْرا
أصابت بأعلى الولولان حبالةً ... فما استمسكتْ حتى حسبن بها نَفْرا
بأحسن من ظمياء يوم لقيتها ... ولا مزنة راحت غمامتها قصرا***

شبه الشاعر في المستوى الأول طول عنق موصوفته التي تزينها الغدائر فتتدلّى وتتمايل بعنق الظبية ووجه الشبه الطول الذي قدّم تصورا لجمال جيد محبوبته بغدائرها المتمايلة، فهو تشبيه تام الأركان، أما المستوى الثاني فقد شبه صورة المرأة ذات الوجه الأملس، والعنق المقلدة، بصورة الظبية صغيرة السن التي تأخرت عن القطيع لترعى وتأكل من الأراك المتدلي، ووجه الشبه صورة الصدر والعنق الناضجيْن اللذيْن يظهران من ميلان أو رفع الرأس. فهي صورة منتزعة من متعدد.

يستفيض الشاعر في المستوى الثالث من التشبيه التمثيلي الممتد بوصف الظبية، فهي ظبية ضعيفة نحيلة ترعى الأراك في الغور، لها رشأ تخاف عليه، أمسكت بها مصيدة وما لبثث أن نجتْ منها، ليقول في النهاية إنّ محبوبته ظبياء أجمل منها يوم التقى بها.

---

* الرئم: الظبية البيضاء، حالٍ: ثابت وغير مضطرب، غدائر: جدائل، مُسْتَرخي: منبسط ومرتاح، العِقاص: جدائل المرأة، يصورها: يميلها لكثرته.

([1]) كثير عزّة، الديوان، مصدر سابق، 144.

** جابة المدرى: الظبية صغيرة السنّ، ظهرت قرونها حديثا، الخذول: المتخلفة عن القطيع، دان صريمها: قريبة الأغصان، السنّة: الوجه الجميل بملاسته ونعومته، المُقلّد: العنق، اللبات: أعلى الصدر، النظيم: العُقد.

([2]) الفرزدق (2006م)، ديوان الفرزدق، ط1، دار صادر، بيروت. ص113- 114.

*** المَغْزل: الظبية، الأراك: نبات صحراوي، المخارم: طرق في الجبال، نَضْرا: الرونق والبهجة، العوج: الضامرة، المدامع: سوداء مجرى الدمع، رشأ: ولد الظبية، الفتر: الضعف، حبالة: شبكة أو مصيدة، مزنة: المطر، قصرا: كسلى وبطيئة الحركة.

شكلت هذه اللوحة جملة لغوية وتصويرية، فظمياء عند اللقاء تشبه هذه الظبية في عيونها ورشاقتها ونضارتها.

إذن يمكن القول بأنّ المعنى هو الغرض أو الفكرة العارية التي يتفنن المتكلم في صياغتها ويستخلصها المتلقي من صياغة المبدع([1]). من أجل ذلك يجب أنْ يتلقى القارئ الفكرة من كلّ جزئية في القصيدة.

وفي دراستنا للمعنى سنتناول كلا من: وحدة القصيدة، والجودة والسبق، على حِدَة في قصيدة الصنعة الأموية.

أولا: وحدة القصيدة:

ويقصد بها الملائمة بين جوهر النص الشعري وجوّه، بمعنى آخر يجب أن تكون القصيدة على حالة نفسية واحدة من المطلع حتى الخاتمة([2])، بحيث تكون جميع عناصر الشعر، من ألفاظ وموسيقى وقافية ومعانٍ وصور، في خدمة الحالة النفسية للنصّ الشعري، فللنص الشعري وحدتان نفسية وموضوعية، وعلى الشاعر أنْ يجعل رابطا بين أجزاء القصيدة بالمعنى على نفسية واحدة.

عَرَضَ كلٌّ من القدماء والمحدثين قضية الوحدة الفنية، وقد دفعهم للتحدث عن مثل هذه الوحدة ما اتهم به الشعر الجاهلي من أنّه يهتم بوحدة البيت الواحد، ذلك لأنّ نقادنا القدماء ظلّوا ينقدون نقدا فطريا جزئيا إلى العصر العباسي، من أمثلة أمدح بيت وأهجى بيت وأغزل بيت، وكذلك الأمر كان في المفاضلات الساذجة في نطاق الموضوع الواحد([3]). وسبب آخر يدور حول الأغراض التي تتناولها القصيدة، والتي لا تمثّل ربطا منطقيا، حيث إن " الخّلق الفّني لدى العرب سلسلة من لحظات

([1]) انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص313.

([2]) انظر: إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف بمصر. ص61-67.

([3]) انظر: إحسان عباس (2006م)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن. ص34.

منفصلة...، ولذلك سَهُل على المؤلفين أن يفصلوا الجزء من أجزاء القصيدة وينظروا إليه نظرتهم إلى قصيدة مستقلة"[1]، وهذه النظرة ليست في صالح المعنى.

لكن عندما وضع النقاد كتبهم في العصر العباسي أخذوا يتحدثون عن وحدة القصيدة الجاهلية ككلّ، تحت مسمّى حسن التخلّص، ردّا على الاتهامات التي نسبت للشعر الجاهلي.

ومن النقّاد الذين تناولوا حسن التخلّص –الذي له خصوصية في قصيدة المدح السابق ذكرها- ابن رشيق القيرواني:"... يقولون [يقصد شعراء المدح] عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار، وما هم بسبيله: دع ذا وعد عن ذا.."[2]، فإنْ انتهى من وصف الناقة والمفازة قد يقول: "(إلى فلان قصدت)، و(حتى نزلت بفناء فلان)"[3]، إذن "الشاعر المجيد يخلص من موضوع لآخر برابطة لغوية تُشعر بالخروج، ويستطرد في ظلّ الجوّ النفسي الواحد، موازنا بين أجزاء قصيدته..."[4].

ولمّا تطوّرت الدراسات النقدية في العصر الحديث، وظهر كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" الذي تناول قضية الانتحال للشعر الجاهلي[5]، كما تناولها المستشرقون أيضا وعلى رأسهم مرجليوث[6]، بدأ النقّاد يدرسون الرمز في الشعر الجاهلي؛ وهذا أفاد في تأييد وحدة القصيدة الجاهلية؛ لأنهم جعلوا كلّ جزئية من القصيدة ترمز إلى الجو العام لها، فمثلا درس نصرت عبد الرحمن الرمز دراسة مفصلة، حيث فسّر القصيدة تفسيرا أسطوريا ووجوديّا، وإذا تجاوزنا الرمز الأسطوري إلى الرمز الوجودي، نجده تناول أقسام القصيدة من طلل وتشبيب ورحلة، فالطلل بمتعلقاته من بكاء، وما يصيبه من ظواهر جوية كالأمطار والرياح والعواصف، وموت للإنسان، وسكن للحيوان الوحشي...،

([1]) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة، ص158-159.

([2]) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 250.

([3]) المصدر نفسه، 1/ 251.

([4]) محمد الحلحولي، بناء القصيدة، مصدر سابق، ص157.

([5]) انظر: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط5، دار المعارف بمصر. ص379- 395.

([6]) انظر: المصدر نفسه، ص352- 367.

<u>رمزٌ لليأس</u>. أمّا المرأة وما أحالوا إليها من طيبات الحياة من جمال وطبيعة وخمر وكأس وموسيقى وثمار وريح صبا...، فهي <u>رمزٌ للأمل بعد اليأس</u>. ورحلة الصحراء ما هي إلا <u>رمز للعمل</u> من أجل تحقيق الأمل، فيها الناقة رمز للإرادة الإنسانية، والثور الوحشي رمزٌ للقوة التي تحتمل كفّ القدر، وأذى الآخرين، والصائد والكلاب رمز لأذى الآخرين(1). ومن هنا نثبت أنّ هذه الأقسام الثلاثة ما هي إلا رمز للغرض الرئيسي للقصيدة، فإذا كان الشاعر يعطيك المعنى مباشرة من الغرض، فإن المقدمة الطللية ومتعلقاتها تعطيك المعنى نفسه رمزيّا، وهكذا يكون الرمز خادما لوحدة القصيدة.

واخترنا لإثبات الوحدة الفنية في القصيدة العربية، قصيدة ذي الرمة التي أشرنا إلى اللوحة الفنية فيها سابقا، وقد نُظِمَتْ هذه القصيدة في نحو تسعين بيتا(2) لغرض الهجاء؛ فقد "مرّ ذو الرُّمّة بمنزل لامرئ القيس بن زيد بن مناة يقالُ له: مَرْأة، به نَخْلٌ، فلم يُنْزِلوه، ولم يُقْروه"(3)، فقال(4):

نَزَلْنا وقد غارَ النهارُ وأوقدتْ ... علينا حصى المَعْزاءِ شَمْسٌ تنالُها
نيْنا علينا ظِلَّ أَبْرادِ يُمْنَةٍ ... على سَمْكِ أسيافٍ قديمٍ صِقالُها
لمّا دَخَلْنا جوْفَ مَرْأَةَ غُلِّقَتْ ... دساكرُ لم تُرْفَع لخيرٍ ظِلالُها
وقدْ سُمِّيَتْ باسم امرئ القيس قريةٌ ... كِرامٌ صواديها لئامٌ رِجالُها*

بينما استغرق الهجاء الصريح من هذه القصيدة آخر خمسة عشر بيتا، إلا أنّ الشاعر يبدأ هجاءهُ المبطّن بالفخر منذ أبياته الأولى، في حديثه عن ظَعْن ميّ وأهلها، لتبدأ رحلته باحثا عنها.

([1]) انظر: نصرت عبد الرحمن (1982م)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط2، مكتبة الأقصى، عمّان- الأردن. ص162-175.

([2]) انظر: ذا الرمّة، الديوان، مصدر سابق، ص179- 202.

([3]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 15.

([4]) انظر: ذا الرمّة، الديوان، مصدر سابق، ص200- 201.

* غار النهار: انتصف النهار، المَعْزاء: أرض ذات حصى، أبراد يُمْنة: خباء من بُرْد اليمن، السّمْك: السقف، أي سقف هذا الخباء السيوف، مَرْأة: اسم قرية، الدساكر: القُرى، الصوادي: النخل الذي لا يُسْقى، لئام: أي لا يطعمون أحدا.

يقول الشاعر واصفا حاله عندما عرف مكانها، وواصفاآخر عهد له بها عندما يأتيه خيالُها وهو كثير الترحال متعب منتفِشُ الشعر، على ناقته الهوجاء التي ضَمَرَت من التعب([1]):

عَرَقــتُ لهــا دارا فَأبْصَــرَ صــاحبي	صــحيفة وجهــي قــد تغيّــر حالُهــا
علــى أنّ أدنــى العهــد بينــي وبينهــا	تَقــادَمَ إلا أنْ يــزورَ خيالُهــا
بنــي شــقّةٍ أغفَــوا بــأرض متيهــةٍ	كــأنّ بنــي حــامٍ بــن نــوحٍ رئالُهــا
فَــأيٌّ مَــزورٍ أشــعَثِ الــرأس هــاجعٍ	إلــى دفِّ هوجــاءَ الــوَنِيُّ عِقالُهــا*

ليصل إلى وصف ناقته، وتشبيهها بقطيع الحمر الوحشية، التي تواجه الصياد فتنجو منه، وإذا استفدنا هنا من الرمز عند نصرت عبد الرحمن، فإنّ الصياد رمزٌ لِما سببهُ بنو امرئ القيس من أذى للشاعر، والحمار الوحشي والناقة رمز لإرادة الشاعر في الوصول إلى مبتغاه، وهو محبوبته ميّ، كما هي رمز لوفاء الشاعر لها وصدق حبّه.

إذا تجاوزنا رحلة الشاعر واللوحة الفنية، فإنّ الشاعر يجعل محبوبته تسكن في قبيلة امرئ القيس، أو أنّه يحتاج للوصول إليها المرور بهذه القبيلة؛ لذلك يخاطبها قائلا([2]):

ألــم تعلمــي يــا مــيُّ أنّــي وبَيْنَنَــا	مَهــاوٍ يَــدَعْنَ الجّلْــسَ نَحْــلا قِتالُهــا
ســلي النــاسَ هــل أُرْضــي عَــدُوَّكِ أو بغــى	حبيبُــكِ عنــدي حاجــةً لا ينالهــا
خليلــيّ هــل مــن حاجــةٍ تَعْلمانِهــا	يُــدَنِّكما مــن وصــل مــيَّ احتيالُهــا
فتحيــا لهــا أم لا فــإنْ لا فلــم تكــن	لأوّل راجٍ حاجــةً لا ينالُهــا
لَقــاكِ قــد أدْأَبْــتُ والقــومُ كلّمــا	جــرَتْ حــذْو أخفــاف المطــيّ ظلالُهــا**

([1]) انظر: ذا الرمّة، ديوان ذي الرمة، مصدر سابق، ص، 179، 183.

* بني شُقّةٍ:مفعول به ليزورَ خيالُها: والمقصود به الشاعر كثير السفر، بني حام:يعني أهل السودان، رئالُها: فراخ النعام، والمقصود أنّ الشاعر من كثرة أسفاره في الصحراء أشْبَهَ أهل السودان الذين لشدّة سوادهم كأنّهم فراخ النعام، المزور: خيال المحبوبة، أشعث الرأس: منتفش الشعر وهو الشاعر، هاجع: نائم، دفّ: جنب، الهوجاء: الناقة، الوُنِيّ: التعب، العِقال: ما بان من التعب.

([2]) انظر: ذا الرمّة، الديوان، مصدر سابق، ص199.

** مهاوٍ: أراضٍ بعيدة، الجَلْس: الناقة العظيمة، النّحْل: الهزال، القِتال: الهزال، البَغْي: تجاوز الحدّ، والعدو هنا هم الوشاة، دَأبَ: لَزِمَ واعتاد على الرحيل ليلقاها، حذو أخفاف المطيّ ظلالُها: أي أنه يرتحل وقت ظهور الظل أو في منصف النهار.

فهذه الأرض الغليظة التي تفصل بينهما تهوي فيها الناقة العظيمة وتزدادنحولا؛ وذلك لبخل أهلها، وعدم مروءتهم، ثمّ يتوحد الشاعر مع محبوبته في أنّ هؤلاء القوم ليسوا أعداءه فقط وإنما أعداؤها هي، فهم وشاةٌ حاسدون؛ هكذا تتغير نفسية الشاعر فيبدو وكأنه حائر في الوصول مسلّمٌ للقدر، إلا أنّه لا يلبث في أنْ يقولَ (لألقاكِقد أ َدْأبْتُ..)، لينهي القصيدة في هجاء بني امرئ القيس.

هذا في اتحاد الغرض مع الرمز، كما تحدثنا سابقا عن البناء القصصي فيها، ليتبقى لنا أن نتناول الموسيقى في هذه القصيدة، من خلال المبحث الرابع..

إذن الحديث عن الرمز لا يكثر بالصور البسيطة، بل بالصور المركبة والمتكررة لدى الشاعر، أي أنّ الدلالة الرمزية تكمن في القصيدة ككلّ، من خلال علاقاتها في السياق الذي تجيء فيه.

حقيقة الأمر في قصيدة الصنعة، إذا كانت القصيدة توصل إليك المعنى بشكل مباشر، فإنّ اللوحة الفنيّة رمزٌ يوصل إليك المعنى بعد التفكر والربط بأجزاء القصيدة الأخرى، حيث إنّ الرمز ينقل المتلقي إلى عوالم أخرى تثري الخيال لديه، ويمكن القول: كلّما توغّل الشاعر بالرمز متمثلة باللوحة الفنية، كان أقدر على الصنعة الشعرية.

ثانيا: الجودة والسّبْق:

مرّ زمن طويل على الخلاف بين النقّاد، فهل ينظر للتمييز بين الجودة والرداءة إلى اللفظ أم المعنى؟[1]، فانقسم النقاد إلى ثلاثة أقسام: أنصار اللفظ من أمثال الجاحظ وابن رشيق، وأنصار المعنى من أمثال الآمدي والمرزوقي، ومن أنصار المساواة بين اللفظ والمعنى بشر بن المعتمر وابن قتيبة[2]. وتبيّن في النهاية أنّ الخلاف ظاهريٌّ، "طالما أنّهم يقرّون جميعا بأسبقيّة المعنى، أي بوجوده قبل اللفظ الذي يُسْتَدْعى للتعبير فيه"[3].

([1]) انظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة، مصدر سابق، ص64.

([2]) انظر: محمود السّمْرة وعبد الله الشحام (1985م)، مدخل إلى النقد الأدبي، ط1، وزارة التربية والتعليم وشئون الشباب، سلطنة عُمان، ص121- 131.

([3]) جودت فخر الدين، شكل القصيدة، مصدر سابق، ص64.

وعندما قال الجاحظ إنّ المعاني مطروحة في الطريق، لم يقلها عبثا، فالمعنى تجده عند العجمي والعربي والبدوي والقروي[1]، وقد تجد المعنى الجيّد عند "السوقي والنبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصْفها وتأليفها ونظمها[2]" إذن العبرة في الصياغة، ولكي يصل النقّاد بالشعراء إلى مستوى الإجادة، وضعوا لهم ما يسمّى بنظرية عمود الشعر[3]، وجعلوها معيارا، فكلّما اقتربت القصيدة من تطبيق هذه النظرية اعتبرت قصيدة طَبْع على غرار الجاهليّين مثل البحتري، وابتعادها عنه يجعلها قصيدة تصنّع محمولة على الإكثار من البديع مثل أبي تمام.

أمّا حديثنا عن السبْق، فيدرس من ناحيتيْن فإما أنْ يكون في المعنى وإمّا أنْ يكون في الشعراء، وقد اتفق النقّاد -كما تحدثنا في الفصل الأول- على أسبقية المعنى على اللفظ، وما جاء بقول جودت فخر الدين: "كان الاتجاه السائد مع بدايات النقد العربي إلى تفضيل المتقدّمين على المتأخرين لأنهم كانوا أسبق إلى المعاني"[4]، وهذا ما ظهر عند العسكري في قوله: "على أنّ ابتكار المعنى والسبْق إليه ليس هو فضيلة يرجع إلى المعنى، وإنما هو يرجع إلى الذي ابتكره وسَبَقَ إليه، والمعنى الجيّد جيّد وإنْ كان مسبوقا إليه؛ والوسط وسط، والرديء رديء، وإنْ لم يكونا مسبوقا إليهما"[5]؛ وعليه قد نرصد معانٍ أكثر إجادة من المسبوق إليها؛ ذلك لأنّ الشعراء قد تُوَلِّد معانٍ جديدة من معانٍ قديمة.

ومن أشهر اللوحات التي سبق الجاهليون إليها: لوحات المرأة من ظبية وخمرة وبيضة النعام والدرة، لوحات الرجل من أسد وسانية ونهر وذئب، لوحات الحيوان من ثور وحشي ونعام وظليم وبقر وحشي وحمر وحشية وقطاة وعقاب... ، وقد تَبِعَ الشعراء الأمويون القدماء بهذه اللوحات —التي سنذكرها مفصلة في الفصل الثالث-إلا أنّ هناك إبداع للوحات جديدة فمثلا: ظهرت لوحة الثعلب عند

([1]) انظر: الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، 3/ 131.

([2]) العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص196

([3]) انظر نظرية عمود الشعر عند المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص9.

([4]) جودت فخر الدين، شكل القصيدة، مصدر سابق، ص48.

([5])العسكري، الصناعتيْن، مصدر سابق، ص197.

الفرزدق[1]، وشبّه ذو الرمّة البقرة الوحشية بالفرس[2]، ونجد صورة نادرة للناقة التي تشبه القطا[3] وهذه الصورة لم نجدها سوى عند حميْد بن ثور[4]، وصورة أخيرة يشبّه الراعي النميري فيها النوق بالنوق الوحشية الصغيرة[5].

حقيقة الأمر أنّ الشعراء الأمويين جدّدوا في اللوحات لكن تجديدهم قليل، فقد التزموا النمط الجاهلي في أكثرها؛ وربما يعود ذلك إلى أنّ الشعر الجاهلي تطرّق لأغلب الجوانب التي يستطيع الإنسان البدوي طرقه، إضافة إلى أنّ العصر الأموي حَرصَ الحفاظَ على العربية، فتشابهت مواضيعهم الشعرية مع الشعر الجاهلي. أمّا عن أيهما كان أكثر إجادة، فهذا أمر نسبيّ يحتاج إلى مقارنات نقدية، وبحثنا هذا بصدد الصنعة الأموية.

الموسيقى:

أولا: الموسيقى الخارجية:

في هذا النوع يتطلب المعرفة بعلم العروض والقافية من بحور الشعر العربي، وتفعيلاته الرئيسية والفرعية (الزحافات والعلل)، إضافة إلى التقطيع العروضي.

ولمعرفة كيف يتمّ التحليل الموسيقي لقصيدة صنعة، نتناول قصيدة ذي الرمة التي مطلعها[6]:

دنـــا البـــينُ مــــن مــــيٍّ فَـــرُدّتْ جِمالُهـــا   فهـــــاجَ الهــــوى تَقْوِيضُـــــها واحتمالُهـــــا

([1]) انظر: الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص359.

([2]) انظر: ذا الرمّة، الديوان، مصدر سابق، ص439- 440.

([3]) انظر: الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص161.

([4]) انظر: حميْد بن ثور الهلالي (1965م)، ديوان حُمَيْد بن ثور الهلالي، وفيه بائية أبي دؤاد الإيادي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة. ص53- 58.

([5]) انظر: الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص245- 247.

([6]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص179.

نُظِمَتْ هذه القصيدة على بحر الطويل، وسمّي الطويل طويلا، "لأنه طالَ بتمام أجزائه"؛ وقصيدة الصنعة لِما تميلُ إليه من طولٍ وتفصيلٍ تناسبها الأوزان الطويلة، ونقصد بالأوزان الطويلة البحور كثيرة المقاطع، وهي: الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف والرمل والمتقارب والسريع والمنسرح والمديد والمتدارك[1]. عليه قام إبراهيم أنيس بإحصائية البحور التي استخدمها الفرزدق وهو شاعر صنعة، فوجد أنّ ديوانه يحوي قرابة 7900 بيت، موزعة كالآتي: الطويل 68%، الكامل 12%، الوافر 10%، البسيط 9%، المتقارب 1%[2]. وإذا أردنا أنْ نخصص الإحصائية في القصائد التي تناولتْ الصنعة فقط، نجد أنّ قصائد الصنعة لدى الفرزدق، جاءت كالآتي: أربعة قصائد على الطويل، وثلاث قصائد على البسيط، وقصيدة على الوافر[3].

وقد ربط الخليل بن أحمد بين الأوزان الشعرية والحالة النفسية عند الشاعر؛ فوجد أنّ الشاعر عندما يعبّر عن حالات الحزن يستخدم الأوزان الطويلة، وعندما يعبّر عن حالات الفرح والسرور يستخدم الأوزان القصيرة[4]، ولا يقصد بالحزن الرثاء فقط، وإنما يتمثل -أيضا- في فشل الشاعر أو معاناته في الوصول لمبتغاه؛ هذا يُفَسِّر نَظْم القصائد التي احتوت الرحلة في الصحراء على الأوزان الطويلة؛ فالشاعر يصف من خلالها حزنا داخليا هادئا، ومعاناة طويلة[5]، وهذا ما أشار إليه إبراهيم

([1]) انظر: إبراهيم أنيس (1952م)، موسيقى الشعر، ط2، ملتزم الطبع والنشر: مكتبة الأنجلو المصرية، ص150-151.

([2]) انظر: المصدر نفسه، ص192.

([3]) انظر: الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، بيروت، 1427هـ- 2006م. الصفحات: 366- 368، لوحة الحمار الوحشي، 218- 220 لوحة الدرة، 115- 116 لوحة البقرة الوحشية، 113- 114 لوحة الظبية، 141 لوحة النهر، 296 لوحة الروضة، 359 لوحة الثعلب، 299 لوحة النعامة.

([4]) والأوزان القصيرة هي البحور قصيرة المقاطع، ويمثلها: مجزوء الكامل، مجزوء الوافر، الهزج، المجتث، مخلع البسيط، مجزوء الخفيف، مجزوء الرمل. انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص152.

([5]) انظر: عز الدين إسماعيل (1963م)، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف. ص80- 81. وانظر المعنى نفسه عند إبراهيم أنيس في قوله: "على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة

أنيس عندما قال إنّ الشعر القديم يؤثر "البحور الكثيرة المقاطع؛ وذلك لأن مجال المفاخرة والمنارة يتطلّب طول النفس في الإنشاد"(1)، إذن غرض المدح ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، لذلك تنظم على البحور الطويلة، وهذا ما سنلحظه عند شعراء الصنعة في الفصل الثالث.

وفي القصيدة التي نحن بصددها، أراد الشاعر الهجاء، بعدما وصف طول معاناته في الوصول إلى محبوبته، فَفشِل لقاؤه بها بسبب قبيلة بني امرئ القيس، التي حالت دونهما، لينهيَ قصيدته -التي جاءت في تسعين بيتا- هاجيا.

وبحر الطويل أطول بحور الشعر على الإطلاق، وأكثر البحور استخداما "فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"(2)، وتبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا، وهو من البحور المركبة(فعولُنْ مفاعيلُن فعولُن مفاعيلُن)، لا يدخله الكثير من الزحافات والعِلل، ولا يستخدم منهوكا ولا مشطورا ولا مجزوءا، وهذا يفسّر حاجة الشعراء لمثل هذا البحر تامّا؛ فله خصوصية كبيرة لِما له من "قدرة على استيعاب الحوار والتأمّل لطول تفعيلاته"(3).

تنحصر زحافات وعلل هذا البحر بـ:

القبْض:مَفاعيلُن ←مفاعِلُنْ (زحاف وعلّة) فعولُنْ ← فَعولُ (زحاف فقط)

الكفّ:مفاعيلُنْ ← مفاعِيلُ (علّة في الضرب فقط)

الحذف:مفاعيلُنْ ← مَفاعي (فعولُنْ) (تأتي علّة فقط)

والدارس لقصيدة ذي الرمّة يجد أنّ الشاعر لم يستخدم سوى (فَعولُ) في الحشو، والتزم (مفاعِلُنْ) في الضرب والعَروض، وبذلك يظهر لنا حرص الشاعر على إقامة التوازن الموسيقي، فيما اتضح من توازن التفعيلات بين الأشطر، عموديّا أو أفقيّا.

وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية". موسيقى الشعر، مصدر سابق، ص175- 176.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مصدر سابق، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص57.

(3) محمود الحلحولي، بناء القصيدة، ص124.

قافية القصيدة([1]):

قُفِّيَتْ هذه القصيدة بحرف اللام المضمومة، والقافية هي حرف الروي الذي يبنى عليه القصيدة فتقول قصيدة لامية، واللام حرف حلقي، وألحق الشاعر رَوِيَّهُ بحرف الوصل الهاء التي هي للإضمار، ثم ألحق الهاء بألف الإطلاق، وقد التزم الشاعر في قصيدته الرِّدْف وهو حرف الألف قبل الروي، ويكون لازما في القصيدة كلّها، وعليه فإنّ حركة الحرف الذي قبل الرّدْف (أو الحَذْو) تكون لازمة مناسبة للردْف وهي الفتحة، أما حركة النفاذ -وهي حركة هاء الوصل- فهي الفتحة. كما في قوله([2]):

دنا البينُ من ميٍّ فَرُدّتْ جِمالُها   فهاجَ الهوى تقويضُها واحتمالُها

إذن ألزَمَ الشاعر نفسه بأربعة حروف وثلاث حركات لقافية قصيدته التي بلغت تسعين بيتا، دونما عيب، إضافة إلى أنه وَحّدَ تفعيلة العَروض وهي (مَفاعِلُنْ)، وجعلها وزنا لآخر كلمة من كلّ بيت، وعليه فإن هذه القافية قافية متداركة فقد توالى فيها متحركان بيْن ساكنيْن([3])، وإنْ دلّ هذا على شيء فإنّه يدلّ على التوازن الصوتي للقصيدة الذي عكسَهُ توازن الشاعر النفسي.

إذن، فإننا نطمئن إلى أنّ قصائد الصنعة التي تطلب الأوزان الطويلة ذات النفس الطويل الهادئ، يلتزم الشاعر فيها إيقاعا ثابتا في الأوزان والقوافي، وهذا يلاءم الموضوعات التي تعالجها اللوحة الفنية.

ثانيا: الموسيقى الداخلية (الجرْس اللفظي):

يدخل في هذا النوع من الموسيقى المحسنات اللفظية والمعنوية، ويجب التنبّه إلى أنّ الفرق بين الصنعة والتصنّع يكمن في استخدام المحسنات البديعية؛ وفي تحليلنا لهذه القصيدة وغيرها من

([1]) انظر: قواعد القافية ومسمياتها وحركاتها، عند الأخفش (1970م)، كتاب القوافي، عنيَ بتحقيقه: عزّة حسن، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق. الصفحات:6، 8، 10،11، 12، 13، 14، 30، 33.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص179.

([3]) الأخفش، كتاب القوافي، مصدر سابق، ص8.

القصائد الأموية، سنرصد أنّها قصائد صنعة في بلاغتها، ومن أهم المحسنات الطباق والجناس والتكرار اللفظي والحرفي، ممّا يضفي على القصيدة إيقاعا موسيقيّا.

في بداية قصيدة ذي الرمة، يتضح التصريع:

دنا البينُ من ميٍّ فَرُدّتْ جِمالُها فهاجَ الهوى تقويضُها واحتمالُها

والتصريع من نعوت القافية وهو نهْجٌ سار عليه الشعراء يقوم على تساوي تفعيلة الضرْب والعروض في البيت الواحد وزنا وقافية مثل: (جِمالُها واحتِمالُها)، وألزمَ الشعراءُ أنفسَهم بإتيانه في المطلع[1].

وللتكرار شأنه في القصيدة، ومنه قول الشاعر: (بلَّ، بِلال/ طواها وطَوَتْ/ انْطَوتْ/ تعاوى، عَوَتْ/ شَجَجْنَ، شَجَّا/شَلَّهُ، انْشِلالُها/ حَفَّتْ، حفيف/يُكمَّلُ، كمالُها/ بعيدة، كبُعْد)، حيث يورد الشاعر الكلمة وتقلباتها الصرفية ممّا يضفي نغما على اللفظ، ومعنا صرفيّا على المعنى.

أمّا التكرار المحضّ، فهو قليل، ذلك لأنّ مكانه الفخر والمدح، لقول عبد الله الطيب: "وإذا أطال الشاعر المدح والفخر، وسلك فيهما مسلك الوصف، فإنّه يكثر من التكرار الملفوظ والملحوظ"[2]، مثل تكرار المدح بالكرم، وكذلك حاله إذا اختصر الرحلة واكتفى بذكر الناقة فإنّه يكثر من وصف الأماكن وصفات الناقة، ثمّ إذا أطال في موضوع السفر، "فإنّه يعمد إلى التشبيه، فيشبّه ناقته بالبقرة المسبوعة، وبالظليم وحمار الوحش، ويخرج من ذكر الناقة إلى ذكر ما يلقاه الحمار أو البقرة أو الظليم من أخطار تدفعه إلى الإسراع"[3]. وكذلك الحال بالنسبة للنسيب، فقد يكثر من وصف الظعن، فيظهر التكرار في ذكر الأماكن واسم المحبوبة، أمّا إذا دخل في تشبيه الفتاة بالروضة أو البيضة أو الظبية..، فإنّ التكرار يقلّ لديه. وهذا كان شأن ذي الرمّة مع التكرار، فعندما أخذ في هجاء قبيلة امرئ القيس في آخر القصيدة، كرر اسم القبيلة خمس مرات تكرارا محضا، في المقابل طالث لوحة الحمار الوحشي إلى اثنيْن وثلاثين بيتا لم نرصد فيها مثل هذا التكرار.

وبرز شيءٌ من التكرار في خطاب الشاعر لميّ:

([1]) انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص86.

([2]) عبد الله الطيب (1989م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط3. 2/ 121.

([3]) المصدر نفسه، 2/ 117.

إذا ۃلـثُ: تجـزي الـودَّ أو ۃلـثُ: ينبـري لهـا البـذلُ، يـأبى بخلهـا واعتلالهـا
خليلـيّ هـل مـن حاجـةٍ تعلمانهـا يُـدَنّيكما مـن وصـل مـيَّ احتيالهـا
فنحيا لها أمْ لا فإنْ لا فلم نكن لأوَّل راجٍ حاجـةً لا ينالُهـا
وفي قوله:

فهـذي طواهـا بُعْـدُ هـذي وهـذه طَواهـا لهـذي ۛحُـدُها وانسـلالُها
أضفى التكرار على الأبيات نغما موسيقيّا، ومعنى التأكيد على حبّه لها، وعلى معاناته للوصول إليها. وإذا أمعنّا النظر في الأبيات السابقة وجدنا إيقاعا ناتجا عن تكرار بعض الحروف خاصة حرف الهاء فمثلا:

فـهذي طـواها بُعْـدُ هذي وهذه طَـواها لـهذي وَحُـدُها انسلالُـها
أدّى تكرار حرف الهاء في هذه القصيدة إضافة إلى تكراره في القافية، إلى وحدة إيقاعية في القصيدة.

كما جاءت بعض المحسنات بقلّة، كالجناس: (قسّ، قوس/ قرْع، القاع/ يُبادِرْن، يبرُدْن/ صفراء، زوراء)، وكالطباق والمقابلة: (تجزي الود، ينبري لها الذل/ الحوادي، الهوادي/ لين، اعتدال/ حمْل، حيال/ عمّ، خال/ صغار مناميها، قصار رجالها، كرام صواديها، لئام رجالها).

وعليه، يمكن القول بأنّ قصائد الصنعة يقلّ فيها نسبة التكرار، ونسبة المحسنات البديعية، عن غيرها من قصائد الطبْع التي يبرز فيها التكرار، أو قصائد التصنّع التي يبرز فيها الطباق والجناس.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية لنماذج شعرية عند شعراء الصنعة في العصر الأموي

- ذو الرمة العدويّ
- الفرزدق الدارمي
- الراعي النميري

ذو الرّمة العدويّ:

هو غيلان بن عقبة، شاعر أمويّ بدويّ مُجيد (ت 117هـ)، يَرْجِعُ نسبه إلى قبائل الرباب المضريّة من تميم، عُرف بحبّه الصادق لميّة، وبتصويره الدقيق للصحراء وما بها من حيوانات، وباعتنائه الشديد بالمقدمة الطللية في قصائد، فهو شاعر الحبّ/ ميّة، والصحراء/ الطبيعة.

أَخَذَ عليه النقّاد والشعراء شغفه بهذيْن الموضوعيْن (الحب والصحراء)، حيث لم يجعل غاية لقصائده الطويلة سواهما؛ لذلك شُغِلَ بهما عن الأغراض الشعرية المعتادة، ولعلّ هذا سبب تأخره عن معاصريه من الشعراء في نظرهم.

عاصر ذو الرمة الفحول أمثال جرير والفرزدق والراعي النميري، "يقال إنّ ذا الرمة راوية راعي الإبل.."[1] عمّه[2]، وممّا ذكره النقّاد "كان ذو الرمّة من جرير والفرزدق بمنزلة قتادة من الحسن وابن سيرين، وكان يرْوي عنهما وعن الصحابة، وكذلك ذو الرمة، هو دونهما ويساويهما في بعض شعره"[3]، إذن روى ذو الرمة لكلّ من جرير(ت 114هـ) والفرزدق(ت 114هـ) والنميري(ت 90هـ).

([1]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص551. وانظر أيضا: المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص170.

([2]) في المقارنة بينه وبين ناقته وناقة الراعي النميري، قال ذو الرمة: "إن عمي وصف ناقة مَلِك ووصفت ناقة سوقة يقطع بها الأسفار". المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص175.

([3]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص551.

زَخِرَتْ كتب النقد قديمها وحديثها بذكره، فلم يصنّفه الأصمعي فحْلا، كما لم يصنف شعراء الإسلام فحولا بسبب إسلامهم، لكنّه اعتبر ذا الرمّة حجة، لأنه بدوي[1]، وعدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الثانية من فحول الإسلام، في طبقة متأخرة عن طبقة جرير والفرزدق والراعي النميري والأخطل[2]، وترجم له كلٌّ من ابن قتيبة[3] والأصفهاني[4] والمزرباني[5] -وغيرهم- في كتبهم.

وممّا يُدَلّنا على صنعة ذي الرّمة، إجماع النقاد على أنّه كان أحسن أهل الإسلام تشبيها[6]، والتشبيه التمثيلي الممتد الذي كثر عند ذي الرمة هو أهم مقومات الصنعة. فقال أبو عبيدة فيه: "ذو الرمّة يخبر فيحسن الخبر، ثمّ يردّ على نفسه الحجّة من صاحبه فَيُحْسن الردّ، ثم يعتذر فيحسن التخلّص، مع حُسْن إنصاف وعفاف في الحكم"[7]. و"قال بعض رواة ذي الرمة له: أفسدتَ علي شعرك. وذلك أنّ ذا الرمة إذا استضعف الحرف أبدل مكانه"[8]. وقول حمّاد الراوي: "ما تمّمَ ذو الرمة قصيدته التي يقول فيها:

ما بال عينك فيها الدمع ينسكب ... كأنها من كلى مفرية سرب

حتى مات، كان يزيد فيها منذ قالها حتى توفيّ"[9]، أيّ يُنّقح شعره.

([1]) انظر: الأصمعي، فحولة الشعراء، مصدر سابق، ص42.

([2]) انظر: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 534.

([3]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 524- 536.

([4]) انظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 5- 34.

([5]) انظر: المزرباني، الموشح، مصدر سابق، 170- 185.

([6]) انظر كلا من: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص549. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص534. الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 10.

([7]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 9.

([8]) المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص184.

([9]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 18- 19.

كلّ هذه النصوص وغيرها[1] تدلّ على إجادة ذي الرمة للصنعة الشعرية، فهو ذو حجّة يحسن التخلّص، ويعيد النظر في قصائده، ويزيد عليها ما شاء له أن يزيد، وهذه هي مقومات الصنعة عند ذي الرمة.

لم يكن ذو الرمة ذا باعٍ في المدح أو الهجاء، فقد شغله الغزل والترحال ووصف الفيافي وذكر الحيوانات عن تلك الأغراض، فانعكست الآية، فبدل أن تكون المقدمة والوصف وسيلة للمدح أو الهجاء، أصبحتا غاية، فالغرض أمرٌ ثانويٌّ قد يتناوله في أبيات معدودة وقد لا يتناوله، بينما يستوفي وصفه أدقّ التفاصيل، ليبلغ به عشرات الأبيات. وإذا نظرنا للأمر بعين إيجابية، فهو تجديد في الشعر وثورة على الالتزام، فهو ينظم القصيدة من أجل نفسه، لا ليمدح أو ليهجو غيره، هذا هو الفنّ عند ذي الرمة، وربما هذا ما تحدّث عنه جرير بقوله: "أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يسبقه إليه أحد غيره"[2]. على أنّ النقاد القدماء أخذوا عليه ذلك واعتبروه عيبا، فقال ابن رشيق: "ومن عيوب هذا الباب [يقصد باب المبدأ والخروج والنهاية] أن يكون النسيب كثيرا والمدح قليلا.."[3].

كثيرة هي النصوص التي تحدثت في هذا الأمر، فمثلا جواب الفرزدق على سؤال ذي الرمة: "ما لي لا أُعَدُّ في الفحول؟، قال [الفرزدق]: يمنعك عن ذلك صفة الصحاري وأبعار الإبل"[4]، فالأصمعي لم يعدّ ذا الرمة من الفحول لأنه جاء بعد الإسلام، والفرزدق لم يعده فحلا لأنه انشغل بوصف الصحراء، ومن ذلك أيضا أنّه كان "صاحب تشبيب بالنساء وأوصاف وبكاء على الديار،

([1]) انظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 5- 34.

([2]) المصدر نفسه، 9/18، 10

([3]) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 244.

([4]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص552. وانظر النص بروايات مختلفة عند: ابن قتية، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص524. الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 13/18، 20. المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص172-173.

فإذا صار إلى المدح والهجاء أكدى ولم يصنع شيئا"([1]). ويقول فيه الأصمعي شارحا قول جرير عندما سئل عن شعر ذي الرمة: "أبعار غزلان ونقط عروس"([2])، "إنّ شعر ذي الرمة حلو أول ما تسمعه، فإذا كثر إنشاده ضعف فلم يكن له حسن، لأنّ أبعار الظباء أول ما تشمّ يوجد لها رائحة ما أكلت الظباء من الشيح والقيصوم والجثاث والنبت الطيب الريح، فإذا أَدَمْتَ شمّه ذهبت تلك الرائحة، ونقط العروس إذا غسلتها ذهبت"([3]). وربما يعود ذلك إلى سهولة تداول وحفظ أبيات الغرض لقلّتها، وصعوبة تداول وحفظ أبيات وصف الحيوان لكثرتها، هذا المعنى ظهر عند الفرزدق وغيره من الشعراء، "قيل للفرزدق: ما اختيارك في شعرك للقصار؟ قال: لأني رأيتها أثبت في الصدور، وفي المحافل أجول... وقيل للحطيئة: ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ قال: لأنها في الآذان أولج، وفي أفواه الناس أعلق"([4]).

وإذا أحصينا قصائد ذي الرمة([5]) في الديوان، نجد أنّ المدح والهجاء لم يحظيا بِمَا حظي به حديث الحب والصحراء، فهو يقسّم القصيدة بينه وبين الممدوح قسمة غير عادلة، فللممدوح ذلك القسم الضئيل المهمّش([6])، فمثلا في القصيدة(65) التي يمدح بها هشام بن عبد الملك، نجده يستوفي وصفه

([1])المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص176. وانظر نفس المعنى عند: المزرباني، الموشح، ص173، 179. ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص551. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص534.

([2]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص524. انظر أيضا النص بروايات مختلفة: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص551. الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 13، المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص170، 171، 172، 176.

([3]) المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص171.

([4]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 251.

([5]) ذو الرمة (1993م)، ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط1، الناشر دار الكتاب العربي، لبنان.

([6]) انظر: يوسف خليف، ذو الرمة، مصدر سابق، 185- 186.

في (21) بيتا ويخصّص بيتا واحدا للمدح، أمّا الهجاء فكان مُغَلّبا فيه[1]؛ لذلك لم يكن ينظم قصيدة خاصة للهجاء، ما عدا بعض القصائد[2] التي يهجو فيها بني امرئ القيس بن مناة. كما أنّ المتتبّع لقصائده يجد أنّ بحر الطويل هو البحر المهيمن على ديوان ذي الرّمة، إذ بلغ في الديوان (71%)، في حين بلغ البسيط (10%)، والوافر (8%). هذا يعود إلى أنّ الشاعر غارقٌ في الصنعة الوصفية والصورة الممتدة التي تطلّبت أطول البحور، وهذه البحور هي البحور الرئيسية في القصيد، فقد ورد عن العرب أنّ "جميع الشعر قصيدٌ ورملٌ ورَجَزٌ، أمّا القصيد فالطويل، والبسيط التامّ، والرّجز التامّ. وهو ما تغنّى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنّون إلا بهذه الأبنية"[3]، إلا أنّ ذا الرمة لشدة ما أطال في صنعته الوصفية لم يدع مجالا لأحد أنْ يتغنّى بقصائده، على العكس منه الفرزدق وجرير.

بائية ذي الرمّة:

ارتأينا اختيار هذه القصيدة لما لها من مكانة عظيمة عند النقاد والشعراء، ولأنّ الصنعة برزت فيها متمثلة بثلاث لوحات: الحمار الوحشي وأتنه، والثور الوحشي، والظليم وعائلته. بلغت هذه القصيدة مئة وستة وعشرين بيتا، بدأت غزلا بميّة ثم وصفا للصحراء ثم رحلة على الناقة.

كان لجرير شأنٌ مع هذه القصيدة، فمرّة يقول: "ما أحببتُ أنْ ينسب إليّ من شعر ذي الرمة إلا قوله[4]:

مـــا بـــال عينـــك فيهـــا الـــدمع ينســـكب   كأنهـــا مـــن كلـــى مفريـــة ســـرب*

([1]) انظر: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، ص551. المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص170.

([2]) انظر: يوسف خليف، ذو الرمة، مصدر سابق، ص209.

([3]) الأخفش، كتاب القوافي، مصدر سابق، ص68.

([4]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص19.

* الكلى: جمع كلية، وهي الرقعة يوضع بها الماء، مفرية: مخروزة، أفسدته، السرب: الماء.

فإنّ شيطانه كان له نبها ناصحا"([1]). وقال: "لو خَرَسَ ذو الرمة بعد قصيدته...، كان أشعر الناس"([2]).

اختارها القرشي صاحب الجمهرة، ليضعها في الطبقة السابعة، وهي الملحمات التي اختصت بالعصر الأموي وقد جمع فيها قصائد لكلّ من الفرزدق، وجرير، والأخطل، وعبيد الراعي، وذي الرمة، والكميت، والطرماح([3]).

بدأ القصيدة بقوله:

مـــا بـــال عينـــك فيهـــا الـــدمع ينســـكب   كأنهـــا مـــن كلـــى مفريـــة ســـرب

يروي ابن رشيق: "دخل ذو الرمة على عبد الملك بن مروان، فاستنشده شيئا من شعره، فأنشده قصيدته:

ما بالُ عيْنِكَ مِنْها الماءُ يَنْسَكِبُ

وكانت بعين عبد الملك ريشة وهي تدمع أبدا، فتوهم أنه خاطبه أو عرّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟!! فمقته وأمر بإخراجه"([4]). وكذلك ما كان من مقارنة بين ناقة ذي الرمة وناقة عمّه الراعي، فقيل أنه أنشدها للناس أو لأبي عمرو بن العلاء، فتمّ تفضيل ناقة الراعي على ناقة ذي الرمة، فأجابهم ذو الرمة أن الراعي وصف ناقة ملك وأنا وصفت ناقة سوقة([5]).

واعتنى النقاد المحدثون ببائية ذي الرمة، فأكثروا من دراستها، فتحدّث عنها يوسف خليف ضمن كتابه "ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء"، بقوله إنّ هذه القصيدة "لم تصل إلى نهايتها

([1]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 18/ 18.

([2]) المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص171.

([3]) انظر: القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حقّقه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة. ص99، ص694- 803.

([4]) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 1/ 133.

([5]) انظر: المرزوقي، الموشح، مصدر سابق، ص174- 176. النص بروايات مختلفة.

الطبيعية، إذ يحس كل من يتتبعها أن اللوحة الأخيرة من لوحاتها الثلاث، وهي لوحة الظليم والنعامة، لم تكتمل لها خطوطها وألوانها كما اكتملت اللوحتان الأوليان: الأولى: لوحة حمر الوحش، والثانية: لوحة الثور الوحشي. وقد اعترف ذو الرمة نفسه بأن هذه القصيدة التي شغل بها وقتا طويلا كانت طويلة، وأنه حفظ منها أشياء ونسي أشياء أخرى"(1). وهذا يفسّر ضياع الغرض الرئيس لها وهو مدح عبد الملك بن مروان الذي أشار إليه ابن رشيق.

تنفي نسيمة الغيث(2) أن هذه قصيدة مدحية في عبد الملك بن مروان (65- 86هـ)، وذلك لأن ذا الرمة كان صغيرا (77- 117هـ)، وترجّح أن تكون مدحا لأحد أبنائه، على أيّ حال هذه القصيدة ليست الوحيدة التي مدحتْ عبد الملك بن مروان، فقد نظم ذو الرمة قصيدة أخرى في عبد الملك بن مروان بدأها بـ(3):

بَكَيْتَ وما يُبْكيكَ من رسْمِ مَنْزِلٍ كسَحْق سَبًا باقي السُّحومِ رَحيضُها*

على غرار قوله:

ما بال عينك فيها الدمع ينسكب كأنها من كلى مفرية سرب

وهذا يرجّح قول ابن رشيق في أنّ عبد الملك بعينه ريشة فهي تدمع وحدها، وهذا يفسّر خطابه له بالبكاء في كلتا القصيدتيْن السابق مطلعهما، ويرجح أيضا ما توصّل إليه يوسف خليف في أنّ بائية ذي الرمة غير مكتملة، إمّا لأنها ضاعت كما أشار يوسف خليف، وإمّا لأنه مات قبل أن يكمل جزئية المدح كما أشار حمّاد الراوي، وعلى الحالتيْن لن يكون للمدح عناية كبيرة، لأن ذا الرمة استنفد كل عنايته بالوصف، وإنْ كنت أرى أنّ ذا الرمّة تعمّد ألا يمدح عبد الملك، وذلك لأنّ عبد

---

(1) يوسف خليف، ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء، مصدر سابق، ص191- 192.

(2) انظر: نسيمة راشد الغيث (1994م)، الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة- دراسة فنية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ص39.

(3) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص249.

* السحْق: الخَلَق، السَّب: الخشن، السُّحوم: سواد، الرحيض: الغُسْل.

الملك -في نصّ ابن رشيق- توهّم أنه خاطبه أو عرّض به، فأمر بإخراجه، بعد هذا الموقف أضرب ذو الرمة عن المدح وجعلها قصيدة وصفية.

الروايات حول مناسبة القصيدة قليلة جدا، لا يمكن الجزم بشيء منها؛ لذلك سَنُعْرِضُ عن المناسبة، وندرس القصيدة كما وصلتنا بما فيها من صنعة شعرية.

الصنعة الشعرية في البائية:

ذكرنا سابقا أنّ الصنعة تتمثّل عند ذي الرمة في اللوحات الشعرية؛ لذلك سنتناول اللوحات الثلاث في البائية كلا على حدة، ليتمّ لنا الجمع بينها في تحليل عميق نبرز فيه الصنعة.

أولا: لوحة الحمار الوحشي وأتنه:

هذه اللوحة جاءتْ في نحو سبعة وعشرين بيتا، بدأتْ بالتشبيه الآتي([1]):

تُصْغي إذا شَدَّها بالكُوْر جانحةً ... حتى إذا ما استوى غَرْزها تَثِبُ

وَثْبَ المُسَحَّجِ من عاناتِ مَعْقُلَةٍ ... كأنّهُ مُسْتَبانُ الشَّكِّ أو جَنِبُ*

فوثبُ الناقة التي مالتْ مقتربة من الأرض لتستجيب إلى راكبها الذي شدّ الحزام، استعدادا للقفز، يشبه وَثْبَ الحمار الوحشيّ، الذي من حمر مَعْقلة، وكأنه يشكو جنبه وهو يثب، دلالة على نشاطهما حتى في القفز. وتنتهي اللوحة بتشبيه الأتن وهي تهرب من القانص بالصقر يسرع في طيرانه ليمسك بطائر الحُبارى، قائلا([2]):

كأنّهُنَّ خَوافي أجْدَلٍ قَرِمٍ ... وَلّى لِيَسْبِقَهُ بالأمْعَزِ الخَرَبُ*

وبين بداية اللوحة ونهايتها تكمن الصنعة التي يحسنها ذو الرمة، فهو لا يكتفي بوصف الفحل، وإنما يفصّل في وصف كلّ ما يتعلق به، من زمان ومكان، وشخوص، وأصوات وحركات

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص30- 31.

الكور: الرحْل، جانحة: دانية من الأرض، الغرْز: نوع من السير. المسحّج: الحمار المكدّح المعضَّض، معقلة: اسم *مكان، جَنِبُ: عَطِش.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص249.

* خوافي: من الجناح، أجدل: الصقر، قرم: أسرع في طيرانه، الخَرَب: ذكر الحبارى، الأمعز: اسم مكان.

وألوان. فيفتح الستارة عن أتن الفحل وكيف يتعامل معها، والنباتات التي ترعاها الأتن، ووصف عين الماء، وليتمّ قصته الشعرية لا بدّ له من قانص تنجو منه الأتن.

منذ أول أبيات اللوحة يحدّد الشاعر أنّ هذا الحمار من (مَعْقُلَة)، يقود أتنه من (الخلصاء) إلى (الفودجات) إلى (جنبيْ واحف)، مع هبوب (الهيْف اليمانية) يصل بها إلى (عين أثال)، وينتسب القانص إلى منطقة (جِلان)، الذي (ينزرب) استعدادا لصيد الأتن وهي في (أهضام موردها)، فتهرب إلى (السفح).

في الزمان، يصادفنا زمن عام هو الصيف، لكن الشاعر لا يكتفي بالعموميات فنجده يفصل الزمن، فـ(معمعان الصيف) يعترض القطيع ليجفف الماء وييبس النبات برياحه الحارة في الشهر الخامس تحديدا، وعندما (اصفرّ قرن الشمس أو كربت) (أمسى) الفحل يبحث عن الماء، ثم (غلست) الأتن عين أثال (وعمود الصبح منصدع عنها وسائره بالليل محتجب).

أمّا اللون، فهو متنوّع في القصيدة، فالأتن شعرها أسود (وُرْق السرابيل)، في لونها (خَطَب) أي خضرة، وفي لون شعرها (صُحْر) حمرة أيضا تظهر عندما ترتقب فحلها، وتُظهر (حُقبُ) أي بياض بطنها عندما ترجف خائفة من القانص. وفي الزمن يظهر لون (غلوس الليل) سواده، وبياض (عمود) الصبح، وفي عين الماء طحالب، تعطيها اللون (الطحلبيّ) الأخضر، وتدلّ على عذوبتها، هذه العين تغذي جدولا جاريا لونه اللامع (كالسيف المنصلت).

وكانت مكانة الصوت لا تقلّ عن اللون والحركة، فهذه الثلاثية التي تجعل الصورة أكثر صدْقا، فصوت الريح (أجّة) و(ناج)، وصوت الماء (خرير)، وهو (ينسكب)، وتحتوي عين الماء على ضفادع (تصطخب)، أي تصيح فتتخيّل صوت النقيق.

أمّا الحركة فلها شأنُ آخر عظيم، فالحركة هي التي تعطي الصورة النشاط والحيوية، وتقرّب لنا وجه الشبه الذي أراده الشاعر بين الناقة والحمار الوحشي، فالناقة تثب كوثب الحمار الوحشي الذي يحدو أتنه (راح منصلتا) أهوَنُ سيره (التقريب والخَبَبُ)، يعلو الحُزُون بها، كأنّه وهو يقود أتنه بصوته (مُعولٌ) يشكو همومه باكيا.

والأتن تستمد حركتها من حاديها الفحل فعندما يبحث الفحل عن المورد (تتنصّب) الأتن (تراقبه)، وكذلك الفحل يستمد حركته من أتنه، فعندما (ترْفَضّ) يقوم بـ (نهش أكفالها)، فصورته وهو

ينهشها لتسير تشبه صورة الإبل التي تُطرد وتساق (ينجو بها)، إلى أنْ (تَغْلُسَ) إلى عيْن الماء، وعندما أتاها ريْب من قانص (عرضتْ طُلْقا أعناقها)، واشتدّت حركتها وهي هاربة من القانص[1]:

يَقَعْـــنَ بالسّــفْح ممّـــا قـــد رَأَيْـــنَ بِـــهِ   وَقعـــا يكـــادُ حصـــى المَعْـــزاءِ يلتهـــبُ
كـــأنّهنَّ خَـــوافي أجْـــدَلٍ قَـــرِمٍ   ولّـــى لِيَسْـــبِقَهُ بـــالأمْعَز الخَـــرَبُ*

من شدّة احتكاك أقدامهن بالحصى تكاد الحصى أن تشتعل، فهذه الصورة تجعلنا نتخيّل نارا تنشأ عن احتكاك حجريْن معا. كما أنّ سرعتهنَّ أوحتْ للشاعر بأنّ صورة هربهنّ من شيء تشبه صورة النسر يلحق بفريسته، فهنّ لَسْن بسرعة الفريسة الهاربة بل بصورة الصقر المنقضّ.

في هذه اللوحة يكشف الشاعر الغطاء عن صورة القبيلة، كيف يسيرون معا بقيادة الحادي، وكيف تتحد أهدافهم، لذلك هو لا يسبر أعماق أيٍّ من أفراد القطيع، لأنّ حمارهم الوحشي هو الذي يرسم لهم الطريق ويخطط عنهم؛ فهم ضعفاء دونه، وهذا الضعف في ظلّ القبيلة رفضه الشاعر لذلك لا يلبث أنْ ينتقل إلى لوحة الثور الوحشي ليمثّل لنا الصراع في محطات الحياة.

ثانيا: لوحة الثور الوحشي:

جاءتْ هذه اللوحة في نحو تسعة وثلاثين بيتا، بدأتْ بقوله[2]:

أذاكَ أم نَمِـــشٌ بالوَشْـــم أكْرُعُـــهُ   مُسَـــفَّعُ الخـــدِّ غـــادٍ ناشِـــطٌ شَـــبَبُ*

وانتهتْ بوصف الكلاب[3]:

وَهُـــنَّ مـــن واطـــئٍ ثِنْيَـــيْ حَوِيَّتِـــهِ   وناشِـــجٍ وعواصـــي الجـــوْفِ تَنْشَـــخِبُ*

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص37.

* يقعْن: يضرب سفح الجبل، رأين: من تلهف الصائد.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص38.

* النَّمِش: الثور على قوائمه نقط سوداء، الأكرع: ما بين الركبة إلى الرّسُغ. شبب: مُسِنّ.

([3]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص48.

* هنّ: الكلاب، ثِنْيي: طوى، حَوِّيّته: أمعاؤه، الناشج: الباكي، العواصي: العروق، تنشخب: تسيل.

وبين هذيْن البيتيْن تكمن تفاصيل قصة الثور الوحشي، التي تعُجّ بالألوان والحركة والأصوات والرائحة..، وتَعُجُّ بوصف متعلقات هذا الثور من أرطاة وكلاب الصيد.

يُمْسي هذا الثور تاركا (مرتعه) في منطقة (ذي الفوارس) إلى (الوهبيْن) باحثا عن الماء، وعندما سار في منطقة الرمل ليصل إلى الوهبيْن وإذ بالمطر ينزل، فيختبئ هذا الثور تحت (أرطاة) يتّخذها كناسا له. هذه الأماكن التي عرضتها اللوحة، على الرغم من انحسارها في أول سبعة أبيات، إلا أنّ لها دورا كبيرا في تأطير أحداث اللوحة.

والزمن هو الصيف، حدّدته اللوحة بـ (تقيّظ الرمل)، أي أنّ الثور يمضي فترة حرّ الصيف، متفيّئا نباتيْ الربل والأرطى التي تنبتُ ليلا مع النسيم البارد وقد أعانت الثور على (كواكب الحرّ)، إلا أنْ يخرجَ بسبب فطرته مساءً، بحثا عن الماء، فيفاجِئُهُ (الظلام) و(الرائح)، فيلجأ لأرطاة أخرى[1]:

حتـــــى إذا مـــــا جـــــلا عــــن وَجْهـــــهِ فَلَـــــقٌ
هادِيـــــه فــــي أخْرَيــــات الليــــل أغبــــاشَ مُنْتَصِــــبُ*

بدأ الفجر بالظهور والظلام بالتلاشي، ثمّ أشرقت الشمس وهو يلعب بالشجرة، وهكذا إلى أنْ يتعاقب عليه ظلام الليل مرة أخرى في أثناء مصارعته للكلاب وهزيمتها[2]:

كأنّـــــــهُ كوكـــــــبٌ فـــــــي إثْـــــــر عَفْرَتِــــــهِ
مُســـــــوَّمٌ فـــــــي ســـــــوادِ الليـــــــل مُنْقَضِـــــــبُ*

أمّا لون الثور الوحشي الأبيض (مُسَفَّع الخدّ) أي خدّه أسود مائل إلى الحمرة، قوائمه منقطة بالأسود (نمش بالوشم أكرعه)، فلمّا (انجلث البوارق) فإذا به مجتمع على نفسه وحيدا يلمع وكأنّ عليه قباءً أبيض، ولمّا ظهر أول الفجر بدا كأنه الفلق، ولمّا طلعت الشمس وأرسلت أشعتها وهو يلعب بالأوراق ظهر كشعلة النار، وفي الليل بعد معركته مع الكلاب، ظهر الثور كأنه كوكب أبيض مسوَّمٌ

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص43.

* فَلَقٌ: الصبْح، هاديه: أوّله، منتصب: أول الفجر.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، 48.

* عِفْرِيّة: نشاط، مُسوّم:معلّم بالبياض في سواد الليل، منقضب: منقضّ.

في الظلام و(كِلا روْقيْه مُخْتَضِبُ)، أيّ محمر من الدم. هذه ألوان الثور التي رسمها الشاعر، حيث تتبعه في كل خطواته وبأوقات مختلفة، وهنا تكمن دقة الوصف التي ميّزتْ شعر الصنعة عن غيره.

ظهرت ألوان أخرى في اللوحة، لكنْ لم نلمح فيها اهتماما كاهتمام الشاعر بألوان الثور، فمثلا (الكثيب) لون الرمل الذي يوحي لنا بتلك الغمامة الرملية المغبرّة التي احتمى بها الثور بالأرطاة، و(الحائل) لون الأوراق وقد تحول إلى البياض، و(الذاوية) لون الأوراق الجاقة الأحمر والأصفر، وكذلك البَعْر الجافّ الذي يشبه الذاوية، هذه الأوراق البيضاء والحمراء والصفراء التي تيبست ألقتها رياح الصحراء، وتوهّج خشب الأرطى عندما أصابه (الودق) الأبيض كاللؤلؤ. وأخيرا لون الكلاب، (زُرْقٌ مُخَضَّرَةٌ) يملكها صياد (أطلس الأطمار) ثيابه بالية متسخة تضرب إلى سواد. وتفوح من الأرطاة الروائح، رائحة الخشب بعدما أصابه المطر(أرجت مرابض العين)، ويصف هذه الأرطاة وقد اختلطت الروائح بها ببيت عطار احتوى لطائم المسك.

يصف الشاعر شكليْن للصوت، صوت ظاهر كصوت وقع المطر(الاستهلال، والهَضَب)، وصوت سقوط الرمل (الانقاض، والانكثاب)، وصوت خفيّ نفسي، (ركزا)، (نبأة الصوت)، (وسواسا)([1]):

فبــــاتَ يُشْــــزُهُ ثَــــأْدٌ ويُسْــــهِرُهُ تــذاؤبُ الــريحِ والوَسْــواسُ والهَضَــبُ*

هذان الصوتان شكلا نفسية الثور الخائفة، إلا أنّ خوفه من المجهول كان أعظم([2]):

وقــد تــوجّسَ ركــزا مُقفِــرٌ نَــدِسٌ بِنَبْــأَةِ الصــوت مــا فــي ســمْعِهِ كَــذِبُ*

فقد استطاع علاج خوفه من الطبيعة بالاستتار تحت الأرطاة، لكنّ خوفه من المجهول جعله كالمجنون([3]):

([1]) ذو الرمة، الديوان، ص43.

*يشئزه ثأْد: يقلقه، تذاؤب الريح: قدومها من كل الاتجاهات، الهضب: المطر.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص42.

* توجّس ركزا: سمع صوتا خفيّا، مقفر: الصائد، الندِس: الفَطِن، النبأة: الصوت الخفيّ.

([3]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص44.

غـــــدا كـــــأنَّ بـــــه جِنّـــــا تذاءَبُـــــهُ   مـــن كـــل أقطـــاره يخشـــى ويرتقـــب*

يصف الشاعر حركة الثور الوحشي بـ(غادٍ ناشطٍ شَبَبٍ)؛ وذلك لأنه أراد الحركة وجه شبه بين الثور والناقة، لذلك يمكننا تتبع الحركة في كلّ جزء من اللوحة، ولا سيّما حركته في أثناء صراعه مع الكلاب، ذلك لأنّ السرعة هي التي ستحسم نتيجة الصراع للثور، فهو (غدا كأنّ به جنّا) ثم (هاجتْ له جُوّع زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ) فأخذَ الثور بالهروب والكلاب وراءه مستعدة للانقضاض إلى أن ابتعد الثور وكاد أنْ ينجو هربا والكلاب (من الإجهاد تنتحبُ)، إلا أنّ الكِبْر يصيب الثور فيقرر المواجهة، لتراه في مشهد ثانٍ (يكرّ ويمشق طعْنا)، (يَحُضّ الأعناق)...

ومن إبداع صنعة ذي الرمة أنه جعل من الثور صورة حقيقيّة لحيوان يحسّ بالخوف ويصيبه الكِبْر ويفرح لانتصاره، وكأننا أمام صنعة تنبض بعناصر طبيعية، لا تكلّف فيها...

في هذه الصورة يترك الثور القطيع ليصبح سيّد نفسه، فيعتمد على نفسه، ويحدّد مصيره بالهرب أو المواجهة، فتظهر قوته وحيدا، تاركا ضعفه واعتماده على القبيلة وحاديها خلفه؛ لذلك يكثر من سبر أعماق الثور ووصف تقلباته اليومية.

ثالثا: لوحة الظليم:

جاءت هذه اللوحة في خمسة وعشرين بيتا، مشابهة لطول لوحة الحمار، يبدؤها الشاعر بوصف الظليم، قائلا(1):

أذاكَ أم خاضـــــبٌ بالسّـــــيّ مَرْتَعُـــــهُ   أبـــو ثلاثـــين أمْســـى فهـــو مُنْقَلِـــبُ*

وتنتهي هذه اللوحة بوصف صغار النعامة، بقوله(2):

* تذاءبه: أتاه من كل الجهات.

(1) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص49.

* خاضب: ظليم أكل الربيع فاحمرّت ساقاه، السيّ: اسم مكان، منقلب: أي إلى فراخه.

(2) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص 55.

كـــــأنّ أعناقهـــــا كُـــــراثُ ســـــائِفَةٍ   طـــــارتْ لَفائفُـــــهُ أو هَيْشَـــــرٌ سُـــــلُبُ*

منذ البداية يقرر الشاعر أنّ ظليمه يرتعي في منطقة مستوية من الأرض، لا يذكر لنا مكانا سواه، يرقُد تحت غيمة، يبعده عنها صوت الريح (حفيف)، وما يصاحبه من رعد وبرق. أمّا الزمان فهو الليل أيضا في حرّ الصيف([1]):

وَيلُمِّهـــا روْحَـــةً والـــريح عاصـــفةٌ   والغيـــثُ مُرْتَجِـــزٌ والليـــلُ مُقْتَـــربُ*

ترتكِزُ هذه اللوحة على أمْرَيْن هما اللون والحركة، وإذا اقتصرنا في اللون على هذه اللوحة الجزئية داخل لوحة الظليم الكليّة([2]):

يظـــلُّ مختضـــعاً يبـــدو فتنكـــرهُ   حـــالاً، ويســـطعُ أحيانـــاً فَيَنْتَسِـــبُ
أنّـــهُ حَبَشِـــيٌّ يَبْتَغِـــي أثـــراً   أو مـــنْ معاشـــرَ فـــي آذانهـــا الخُـــربُ
هَجَنَّـــعٌ رَاحَ فِـــي سَـــوْدَاءَ مُخْمَلَـــةٍ   مـــنَ القطـــائفِ أعلـــى ثوبـــهِ الهـــدبُ
أو مقحـــمٌ أضـــعفَ الإبطـــانَ حادجـــهُ   بـــالأمس، فاسْـــتَأْخَرَ العِـــدْلان والقَتَـــبُ
أضـــلَّهُ راعيـــا كلبيَّـــةٍ صـــدرا   عَـــنْ مُطْلِـــبٍ وَطُلَـــى الأَعْنَـــاقِ تَضْـــطَرِبُ
فأصـــبح البكـــرُ فـــردا مـــن صـــواحِبِهِ   يَرْتَـــادُ أَحْلِيَـــةً أَعْجَازُهَـــا شَـــذَبُ
عليـــــه زادٌ وأهـــــدامٌ وأخفيـــــةٌ   قَـــد كَـــادَ يَسْـــتَلُّهَا عَـــنْ ظَهْـــرِهِ الحَقَـــبُ
كـــلٌّ مـــنَ المنظـــر الأعلـــى لـــه شـــبهٌ   هـــذَا وَهـــذَانِ قَـــدُّ الجِسْـــمِ وَالنُّقَـــبُ*

نجد الشاعر يقرّر في نهاية هذه اللوحة وجه الشبه بين الظليم وكلّ من الحبشيّ والسندي والجمل، وهو قدّ الجسم والنُّقب. والصورة التي وضعها الشاعر للظليم وهو يدفن رأسه بالأرض فلا يتميّز، ثمّ يظهر رأسه فينتسب، بصورة الحبشيّ الذي يبحث عن أمر ما، وهو طويل عليه ثياب تشبه

---

* كُراث: نبت، سائفة: رمل ينبت فيه الكراث، الهيْشر:شجرة خشنة فيها شوك، السّلُب: الورق أسفل رأس الفراخ.

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص53.

* ويلمّها: أي ويل أمها، روحة:ريح، مُرتجِز: فيه رعد.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص50- 52.

* مختضعا: مطأطأ الرأس. معاشِر: سِنْديّ، الخُرَب: الثقب. هجنّع: الحبشي وهو الطويل، القطائف: الأكسية، الهدب: الريش. المقحم: جمل متدافع أسود، أضعف الإبطان: أي أنّ صاحبه لم يحسن إبطانه، العدْليْن: نِصْفَيْ الحمل، القَتب: الرحْل. كلبيّة: أي أنه ينتسب إلى كلْب، صدرا: الراعيين، مطلب: الماء، طلى: عرض العنق، تضطرب: من النعاس. أصبح البكر: المقحم، يرتاد: يطلب، أحلية: نبات، أعجازها: جذورها، شَذب: تفرّقتْ. أهدام: أخلاق، أخفية: أكسية، الحَقب: حبل الرحْل. قدّ الجسم: شكله وخِلقته، النّقب: اللون.

ريش الظليم، وبصورة السندي الأسود مثقوب الأذن. ثمّ يشبه ظليمه بصورة الجمل الضخم "وقد اتخذوا فوقه مركبا من مراكب النساء أو حملا من الأحمال، ولم يشدوا عليه الحبل بإحكام فتراجع عدلاه إلى ما وراء السنام، وقد لاحظ الشاعر في هذه الصورة الجديدة هيئة جناحي الظليم في كبرهما وانتفاخهما عند الجري، وتأخرهما إلى الوراء بسبب مقاومة الريح لهما"[1]. هذا الجمل أضاعته راعية كلبيّة، فضلّ طريقه وأصابه التعب والإجهاد، وأخذ يرعى النبات اليابس، هذا ما جعل حبل البطان متراخيا ممّا أدى إلى تراجع حمولته للخلف والتي شبه جناحيْ الظليم بها. إذن لديْنا لوحة جزئية جاءتْ لتقول أنّ لون الظليم هو الأسود، يبحث عن شيء بالأرض، هذه هي الصنعة وهنا يكمن التفصيل. وفي اللون أيضا أنّ النعامة (خرْجاء)، فيها سواد وبياض.

أمّا الصوت فالريح (مُعْصِفّة) ذات (حفيف نافجة)، والغيث (مُرْتَجِزٌ)، هذه الأجواء الرهيبة التي دفعت الظليم ونعامته إلى الإسراع في الوصول إلى أفراخهما (اللّجَبُ). ولأنّ الشاعر يجعل من الحركة وجه شبه بين ناقته وهذه الحيوانات، سوَّغ لكلّ حيوان سببا للسرعة، فالأتن هاربة من القناص، والثور هارب من الكلاب، والظليم والنعامة خائفان على أفراخهما من السباع والبرد[2]:

لا يأمنـــــــان سِــــــباعَ الأرض أو بَـــــــرَدا ... إنْ أظلمـــــا دون أطفــــال لهـــــا لَجَـــــبُ*

فمن شدّة عدوهما ومضيّهما كأنّ جلودهما تُقدّ عنها، وكل مكان يتركانه يظهر أثر مرورهما به[3]:

لا يــــذْخَران مــــن الإيغـــــال باقِيَـــــةً ... حتـــــى تكــــادَ تفـــرَّى عنهُمـــا الأهُـــبُ
فكـــلّ مـــا هَبَطـــا فـــي شـــأوٍ شـــوطِهما ... مـــن الأمـــاكن مفعـــولٌ بـــه عَجَـــبُ*

وتفصيل وصف الشاعر لأفراخ الظليم والنعامة في نهاية القصيدة يجعلنا نطمئن إلى أنّ هذه القصيدة مكتملة غرضها الوصف، فقد ذكر أوصافا للظليم، وأوصافا للنعامة، ثمّ أوضح لنا ذلك الحنوّ

([1]) أحمد محمد النجّار، تطور الشعر القصصي، مصدر سابق. ص166- 167.

([2]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص54.

* لَجَب: الصوت.

([3]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص53.

*لا يذخران: لا يدعان، الإيغال: المضيّ، تفرّى: تتقد، الأهب: الجلود. شأو: غاية..

الأبويّ الذي جعلهما يسرعان لإنقاذ أفراخ ضعيفة، ثمّ يكشف لنا الشاعر عن ضعف هذه الأفراخ واحتياجها للأبوين([1]).

جاءتْ من البيْض زُعْرا لا لِباس لها — إلّا الدَّهاسُ وأمٌّ بَرّةٌ وأبُ
كأنّما فُلِّقَتْ عنها بِبَلْقَعَةٍ — جماجِمٌ يُبَّسٌ أو حَنْظَلٌ خَرِبُ
مِمّا تَقَيَّض عن عوجٍ مُعَطَّفَةٍ — كأنّها شامِلٌ أبْشارَها جَرَبُ
أشداقُها كصدوعِ النّبْع في قُلَلٍ — مثْلِ الدحاريج لم يَنْبُتْ بها الزّغَبُ
كأنّ أعناقها كُراثُ سائِفَةٍ — طارَتْ لفائفُهُ أو هيْشَرٌ سُلُبُ*

يصوّر الشاعر فراخ النعام الضعيفة المعوجة على بعضها عندما التجأتْ إلى الرمل تحتمي به، وقد انتشرت حولها أغشية الحنظل وقشر البيض الذي خرجت منه. إنّها فراخ صغيرة لم تتضح معالم جسمها بعد إلا من بثور كبثور الجرب وأفواه كشقوق شجر النبع تحركها أعناق تشبه نبات الكراث ورؤوس صغيرة دقيقة([2]).

هذه اللوحة تبيّن عواطف المحبة والحنان والأبوة والتعاون؛ هذه اللوحة أقرب ما تكون إلى عائلة بشرية، يسود بين أفرادها علاقات إنسانية فطرية، فيها الأب ربّ الأسرة، والأم الشريكة العطوف المتعاونة مع زوجها، والأطفال زينة العائلة وفراخها الضعيفة، هذه هي الحياة التي أرادها الشاعر له ولمحبوبته ميّ، حياة مشتركة قائمة على الحب، ومن هنا يكون الشاعر وصل بالقارئ إلى ما أراد إيصاله، وجعل هذه اللوحة أحبّ اللوحات على قلبه وقلب قارئها.

ملخص القول في اللوحات هو أنّ الشاعر عاشق يعيش واقع القهر الاجتماعي والسياسي والديني، هذا القهر الذي أدّى به إلى عدم الاتصال بميّ؛ لذلك يلجأ إلى الناقة معادله الموضوعي، ويشبهها بثلاث لوحات، الأولى تمثّل اندماجه بالقبيلة حيث "بقيَ ذو الرمة وفيّا لمبادئه، متشبثا بها،

([1]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص54- 55.

*زعرا: بدون ريش، الدّهاس: الرمل. فَلِقتْ:تفلّقت، بلقعة: رؤوس، حنظل: نبات، خَرِب: يابس. تقيّض: تكثر، عوج: لم تستقم قوائمه، كالقسيّ، شامل: غطّى، أبشارها: جلودها.أشداق: أفوه، صدوع: شقوق في خشب نبع، قلل: جبال، الدحاريج: الرؤوس، الزّغب: الريش. كُراث: نبت، سائفة: رمل ينبت فيه الكراث، الهيْشر: شجرة خشنة فيها شوك، السّلُب: الورق أسفل رأس الفراخ.

([2]) انظر: أحمد النجار، تطور الشعر القصصي، مصدر سابق، ص169- 170.

متفانيا في الحفاظ عليها، والسهر من أجل صونها"[1] هذا يفسّر لوحة الحمار الوحشي والقطيع، إلا أنّ الشاعر يترك القبيلة ويسرح وحيدا فميّ لا تفارق قلبه، ليعاني ما عاناه الثور الوحشي في سبيل التخلّص من الكلاب عواذله للوصول إلى غايته، وهذه اللوحة أقرب إلى نفس الشاعر من لوحة الحمار، متمثلة بكثرة وصف الثور، حالاته في الصباح والليل، صراعه للكلاب، عزمه على الوصول لغايته، استطاع الشاعر بهذه اللوحة أن يجعلها أقرب إلى نفس القارئ من السابقة؛ لأنه أحبّ نفسه وحيدا قويّا بعيدا عن القطيع، ولأنّ الشاعر يطمح إلى أن ينشئ عائلة سعيدة مع ميّ بعد بُعْد دام طويلا عانى منه ما عاناه، لذا استوقفه كل شيء يشبه هذا الأمل وهذه الرغبة، مما جعله يستفيض في وصف الظليم وعائلته، حياة أسرة تحبّ بعضها بعضا، يحنو الأب والأم على أبنائهم ويخافون عليهم، وبلوحة الظليم تكتمل اللوحة في نفس الشاعر، وتتّضح الصورة في نفس قارئها، ويفسّر ناقدها احتياج الشاعر إلى هذه اللوحات الثلاث، كي يعبّر عن طموحاته المستقبلية، بعد أن يمر بمرحلتيْ: القبيلة، العزوبية.

واللوحة من أولها إلى آخرها تعتبر جملة لغوية واحدة وبنية واحدة، فالحيوانات الثلاثة مّثلْ الصراع في محطات الحياة.

الموسيقى في القصيدة:

ينظم الشاعر قصيدته على البحر البسيط، والبسيط من البحور الطويلة التي تناسب شعر الصنعة بما فيه من طول وتفصيل، ولمّا كانت البائية لا غرض لها سوى الوصف كان البحر البسيط مناسبا لها، وسُمِّيَ هذا البحر بالبسيط "لانبساط الحركات في عروضه وضروبه"[2] أي سهولتها ولينها دونما تعقيد، ومفتاحه (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، من البحور المركبة، ويتكون من ثمانية وأربعين حرفا، يستخدم البسيط تامّا ومجزوءا ومخْلعا، ومن أهم الزحافات والعلل التي تدخل على تامّه:

الخبن: مسْتَفْعِلُنْ ←مُتَفْعِلُنْ، فاعِلُنْ ← فَعِلُنْ (زحاف وعلّة)

الطيّ: مُسْتَفْعِلُنْ ←مُسْتَعِلُنْ (زحاف)

([1]) إسماعيل أحمد العالم (2002م)، إضاءة في الدرس الأدبي- بائية ذي الرمة نموذجا، مجلة جامعة دمشق، م18، ع1. ص118.

([2]) يوسف بكار (2006م)، في العروض والقافية، ط3، دار الرائد، دار المنهل. ص93.

القطع: فاعِلن ——◄ فاعِلْ،"فَعْلُنْ" (علّة فقط) ([1])

اقتصرتْ البائية على قليل من الزحافات، مثل:مُتَفْعِلُنْ، وفَعِلُنْ، والتزم من العلل فَعِلُنْ للعروض والضرب، فكانتْ القصيدة متساوية التفعيلات ممّا أدّى إلى إيقاع واحد يربط بين أبيات القصيدة.

يختار الشاعر لقافيته حرف الباء، ويُتْبعه بالضمة، ولا يلتزم بشيء آخر، ذلك لأنه لا يريد تقييد نفسه بشيء يُلْهيه عن وصفه، وحرف الباء شفويّ يخرج بانطباق الشفتيْن، مجهور يهتز الوتريْن الصوتيّيْن عند نطقه بسبب قربهما من بعض، انفجاري ينحبس الهواء خلف الشفتيْن ليخرج بشدّة، أما الضمة فمن الصوائت، ليس لها مخرج محدد، وتخرج عندما يكون اللسان في وسط الفم محايدا، وهي صوت مجهور يتذبذب الوتران الصوتيّان عند نطقها، إلا أنّها متّسعة المخرج فيمرّ الهواء حرّا طليقا عند نطقها([2]).

إذن وجود الضمة بعد الباء في القافية، يعطيها نغمة غنائيّة، وإيقاعا سهلا لا تكلّف فيه، فتخرج القافية بأريحيّة دون عوائق.

الإيقاع الداخلي:

وفي هذا الباب ندرس كلّ ما يسهم في صنعة إيقاع القصيدة الداخلي، يبدأ الشاعر بالتصريع كعادة الشعراء في مطالع قصائدهم([3]):

مـــا بـــالُ عيْنِـــكَ منهـــا المـــاء ينسَـــكِبُ كأنّـــه كُلًـــى مـــن مَفْرِيَّـــةٍ سَـــرَبُ

والتصريع تساوٍ في القافية والوزن في كلّ من الضرب والعَروض في البيت الواحد، (سَكِبُ) و(سَربُ)، وهذا يؤدّي إلى جرس موسيقي يُهَيِّئ القارئ لإكمال القصيدة.

([1]) انظر: يوسف بكار، في العروض والقافية، مصدر سابق، ص90- 93.

([2]) انظر مثلا: إبراهيم خليل(2013م)، مقدمة في أصوات اللغة العربية، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان. ص 49- 60، ص 73- 83. محمد علي الخولي (1990م)، الأصوات اللغوية- النظام الصوتي للغة العربية، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمّان. 18- 55.

([3]) ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص19.

والشاعر يلتزم جرْسا موسيقيّا خفيفا هادئا في قافيته الباء المضمومة التي تخرج بسلاسة في نهاية كلّ بيت، ويلْتزمُ تفعيلة (فَعِلُنْ) للضرب والعروض في القصيدة كاملة، إضافة إلى أنّه يكرّر نهاية بعض الحروف في الشطر الأول مع باقي الأبيات، فإذا تتبعنا -مثلا- حرف الهاء في عروض الأبيات (خوارزها، معارفها، تخوّنها، معالمها، تبطّنها، مارنها، مرْتَعَهُ، هبَّ لهُ، تجيء بِهِ، ثميلته، تراقبه، حلائله، بلابله، حزيقتها، ينازعهُ، لَهُ، موردها، رَأَيْنَ بِهِ، أكرُعُهُ، خِلْقتُهُ، ذوائبُهُ، لمرتَعِهِ، أظهُرها، شَمْلَتَهُ، أضرَّ بها، جائِلُهُ، يَضَمّ نُهُ، طريقتِهِ، يهْدِمُهُ، يُسْهِرُهُ، طارَقَهُ، بُقْبَتِهِ، لِبُغْيَتِهِ، ليس لهُ، أدْرَكَهُ، جوْلَتِهِ، يَسْمَعُها، جَواشِنِها، يجوف به، حَوِيَّتِهِ، مرْتَعُهُ، سائرُهُ، عُقْبَتُهُ، فتْنكِرُهُ، حادِجُهُ، صواحِبِهِ، شبَهٌ، أقرُخَهُ، يَطْرُدُهُ، ماتِحُها)(1). هذه القافية الداخلية تدلّنا على مدى التوافق الموسيقي بين الكلمات في القصيدة الكاملة، وهذا التوافق يدعَم وحدة القصيدة، فهي أصوات تتكرّر في أواخر الكلمات. وإذا تناولنا حرف الهاء في أحد الأبيات(2):

كأنّها دلْوُ بئرٍ جَدَّ ماتِحُها ... حتّى إذا ما رآها خانَها الكَرَبُ

نجد أنّ هذا الحرف لا يتكرر في أواخر الشطر الأول فقط، وإنّما يتكرّر أواخر الكثير من كلمات القصيدة، ولأنّ حرف الهاء حرف حلقيّ، وعند نطقه ينتشر الهواء في المجرى، ليصدر حفيفا(3). وهو صوت مهموسٌ يخرج دون إعاقة من الوترَيْن الصوتيّيْن، يكثر هذا الحرف في القصيدة ليدلنا على أنّ الشاعر صنعته سلسلة سهلة دون تكلّف بل خرجَتْ القصيدة من أعماق قلبه، وكانت تعبيرا عن إحساسه بعالمه ميّ والصحراء مع شيء من التأوّه.

ولحرف الكاف حضور خاصّ عند الشاعر، فهو حرف التشبيه الذي ارتكز عليه الشاعر في تراكم التشبيهات لديه:

كأنّه مُعْولٌ يشكو بلابلَه ... إذا تنكّبَ من أجوازها نُكُبُ

كأنّه كلّما ارْفَضَّتْ حَزيقَتُها ... بالصُّلْبِ من نَهْشِ أكفالِها كَلِبُ

إذن هيْمَنَ على القصيدة ثلاثة حروف: الباء المجهورة ومخرجها الشفتيْن، والكاف المهموسة ومخرجها من أقصى اللسان مع أقصى الحنك، والهاء المهموسة ومخرجها الحلق. فقد بدأ صوت

---

(1) انظر أواخر الشطر الأول من كل بيت في البائية، ذو الرمة، الديوان، مصدر سابق، ص19- 55.

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) انظر: إبراهيم خليل، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص58.

الشاعر من الشفتيْن ليمرّ بالحنك وينتهي عند الحلق، أي أنّ إحساسه يتعمق شيئا فشيئا، ويمرّ الهواء بين المخارج بأريحية.

يدخل في الإيقاع أيضا إيقاع اللفظ وإيقاع الجملة، أمّا اللفظ فيمثله تراكم الصفات، فالكلية فراء، غرفيّة، أثأى خوارزها. والدمنة نُؤيٌ، مستوقد، بالٍ، محتطب، مزمنة. ومحبوبته عجزاء، ممكورة، خمصانة، قلقٌ عنها الوشاح، تمّ الجسم والقصب، زيْن الثياب. والشاعر هاجع، معرسا، سائر السير، أخا تنائف.

وفي لوحة الحمار الوحشي، سهام القانص مصدّرة، ملس المتون، حداها الريش والعقب. أمّا الثور الوحشي فهو غادٍ ناشطٌ شببُ. وفي الصباح مُجْرَمِّزٌ لَـهَقٌ يلمقُ، عَزَبُ. والركز مقفرٌ نَدِسٌ. والكلاب جُوَعٌ، زُرْقٌ، محضّرةٌ، شوازبُ، غُضْفٌ، مُهَرَّتُهُ، ضاريّة. وصاحب الكلاب مُطْعَم الصيد، هَبَّالٌ، مُقِرَّعٌ، أطلسُ الأطمار. وبعد انهزام الكلاب أصبحت ثَنِيَيْ حَوِيَّتِهِ، ناشجٍ، عواصي الجوف، تنشجِبُ. والظليم خِدَبٌ، شوْقَبٌ، خَشِبُ. ونعامته صعْلة، خرجاء، خاضِعَةٌ.

تراكم الصفات للفظ الواحد (الموصوف) تحدث إيقاعا موسيقيّا في القلب والشعور، تتهيّأ النفس لتكراره والتأثر به في كلّ مرّة، ويتعمّق الموصوف في النفس بتكرار صفاته.

ويدخل في الإيقاع اللفظي الاشتقاق، والجناس، والطباق، وإذا استخرجنا الاشتقاق (أطرابُ، طَرَبُ/ تسحب، ينسحب/ ميّة، ميّ/ استلت، السلب/ وثْب، تثِبُ/ تميلته، ثمائلها/ يُتْعِبُها، التعب/ أغاروا، غارةً/ رابها، رببُ/ يقَعْن، وقْعا/ أرجت، يأرج/ الكسب، يكتسبُ/ أطناب، طُنب/ يَحُضُّ، خضّا).

والاشتقاق شكل من أشكال التوكيد في اللفظ والمعنى، منسجم مع طبيعة الشاعر في حبّه للصنعة والتفنّن في الوصف، إضافة إلى ما يعطيه الاشتقاق من إيقاع موسيقي جميل في التكرار ركيزة من ركائز اللحن والموسيقى.

ومن الجناس (شَعْبا"الناس جميعا"، شُعَبُ"قبائل متفرقة"/ راكِبُها، رَكْبُها/ بمنخرق"اسم مكان"، بمنخرق"تشقّق"/ حائل"ورق شجر"، جائله"ما اجتمع منه"/ الحول"الريح"، حول"ظرف مكان")، وجاء الطباق في (عُجْم، عُرْب/ سَفَرَتْ"كشفتْ عن وجهها"، تنتقب" غطّت وجهها"/ يحويها، تُنْتَهب"تُباع"/ بين النهار، بين الليل).

والجناس يعطي نغمة موسيقية جميلة فيها يقظة في النفس لِما تعطيه من معانٍ متنوعة مختلفة، أمّا قلّة الطباق عند الشاعر تدلّ على توافق وانسجام في نفسيته، فلا تناقض بين الشاعر وما صدر عنه من وصف.

أمّا في إيقاع الجمل فيدخل فيه التقسيم، والتقسيم تساوٍ في الوزن الصرفي والوزن العروضي، وهو قليل بالقصيدة، مثل قول ذي الرمة، "كحلاء في برج، صفراء في نعج"، وقوله:

وَيُمِّـهـا رَوْحَـةٌ والـريح مُعْصِـفَةٌ والغيـثُ مُرْتَجِـزٌ، والليْـلُ مُقَتَـربُ

أمّا المجال الواسع لإيقاع الجمل فجاء على شكل تراكم التشبيهات، فعوّدنا الشاعر منذ البداية أنّ البيت قِسْمَيْن، شطر للوصف، وشطر للتشبيه يبدأ بكأنّ، يقول ذو الرمة في فراخ النعام:

ممّـا تَقَـيَّض عـنْ عـوجٍ مُعَطَّفَـةٍ كأنّهـا شـامِلٌ أبْشـارَها جَـرَبُ

وقد يستمر بإضافة التشبيهات، مُكمِّلا وصف الفراخ:

ـداقُها كصـدوع النبْـع فـي قُلَـلٍ مِثْـلَ الـدحاريج لـم ينبُـتْ بهـا الزَّغَـبُ

كـأنّ أعناقهـا كُـراثُ سـائفَةٍ لـارث لفاقُـهُ أو هيْشَـرٌ سُـلُبُ

كذلك التقسيم لم يكثر عند الشاعر؛ لأنه مشغول في الوصف مستغرق فيه، ممّا جعله يكثر من التشبيهات ويراكمها، وقد جعل منها عنصرا موسيقيّا متمثّلا في نمطية الوصف والتشبيه المتعاقبيْن.

جملة القول أنّ قصيدة ذي الرمة فيض من عاطفة الحرمان والأنين والتأوّه والآخات، وكأنّ الشاعر يرثي روحه التي تبحث عن العائلة مع محبوبته ميّ، لذلك يبدؤها غزلا بميّة، ثم معاناة ناقته التي اعتادت الصبر والتحمّل لأجل أنْ توصله لغايته.

وحيواناته الثلاثة التي شبّه ناقته بها (الحمار الوحشي والثور والظليم) تمثّل حيوانات الصحراء التي تصارع الطبيعة من أجل الحياة، كما يصارع ذو الرمة من أجل الوصول إلى ميّة. والحمار الوحشي يمثّل الشاعر ضمن القبيلة، والثور الوحشي يمثّل التحرر من القبيلة، والظليم يمثّل حُلمه ببناء الأسرة مع ميّ.

الفرزدق:

هو الأبرز بين شعراء العصر الأموي، عاصر كلا من ذي الرمة وجرير والأخطل والراعي النميري، واشْتُهِرَ بنقائضه مع جرير وغيره، وعندما سُئِلَ عن ذلك أجاب: "وجدتُ آبائي يظلمون آباءه فسلكتُ طريقهم في ظلمه"[1]، والسبب الرئيس للهجاء بينهما ملخص في قول الفرزدق عن جرير: "والله ما لي كفء غيره"[2]؛ لذلك لا يكاد النقاد يذكرون أحدهما إلا يذكرون الآخر معه، فقد ارتبط اسماهما معا وهما من قبيلة واحدة وأبناء عمومة واحدة.

تحفّظ الأصمعي عن الحكم على الفرزدق، قائلا عندما سُئل عن "جرير والفرزدق والأخطل؟... هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأنٌ، ولا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون"[3]، حقيقة الأمر ألا تفسير لتحفظه هذا، ذلك لأنه يتناقض مع قوله في أعشى همدان(ت 83هـ)، "هو من الفحول وهو إسلامي كثير الشعر"[4]، عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى من فحول الإسلام[5]، مع جرير والأخطل والراعي النميري، وترجم له كلّ من ابن قتيبة[6] والأصفهاني[7] والمزرباني[8] في كتبهم.

([1]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 251. وانظر أيضا النص برواية أخرى، عند الأصفهاني، الأغاني، 21/ 200.

([2]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 200. وفي رواية أخرى يقول الفرزدق: "أنه [يقصد جرير] تفرّد لي وحدي"، الأصفهاني، الأغاني، 21/ 200.

([3]) الأصمعي، فحولة الشعراء، مصدر سابق، ص26.

([4]) المصدر نفسه، ص29.

([5]) انظر: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 297- 326.

([6]) انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص2/ 471- 482.

([7]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 193- 283.

([8]) المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص99- 117.

أمّا عن وراثته للشعر فمن خاله، "وخال الفرزدق هو العلاء بن قرظة الضبيّ، وكان شاعرا، وكان الفرزدق يقول: إنما أتاني الشعر من قِبَل خالي"[1]. والفرزدق من شعراء مدرسة الصنعة التي برز فيها زهير بن أبي سلمى، فقد كان أبو عمرو بن العلاء يقول فيه: "كان الفرزدق يُشَبَّه من شعراء الجاهلية بزهير"[2].

عُرِفَ الفرزدق بالإضافة إلى نقائضه مع جرير بالمدح، فقد كان كثير المدح والهجاء، أمّا عن المدح قيل فيه: "إنّ الفرزدق يبني وجرير يهدم"[3]، أي أن الفرزدق يمدح وجرير يرثي، أمّا في الهجاء فقد كان الفرزدق يأتي بأهجن الكلام في شعره[4].

وتظهر صنعة الفرزدق في قوله: "قد علم الناس أني فحل الشعراء، وربّما أتت عليّ ساعة لَقَلْعُ ضرسٍ من أضراسي أهون علي من قول بيت من الشعر"[5]، وقال الأصفهاني فيه: "مَنْ كان يميل إلى جزالة الشعر وفخامته، وشدّة أسره، فيقدّم الفرزدق، وأما من كان يميل إلى أشعار المطبوعين، وإلى الكلام السّمح السهل الغَزِل فيقدّم جريرا"[6]، وهذا تفسير قول ابن سلام: "الفرزدق أشعر خاصة، وجرير أشعر عامّة"[7]. على أنّ النص الذي أورده ابن سلام في طبقاته عن ابن دأب عكس ما أورده الأصفهاني: "الفرزدق أشعر عامة وجرير أشعر خاصة"[8]، فهذا الاختلاف في

([1]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص478. وانظر النص برواية أخرى عند الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 278.

([2]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 476.

([3])المزرباني، الموشح، ص117.

([4])انظر: المصدر نفسه، ص104.

([5]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 21/ 256.

([6]) المصدر نفسه، 21/ 276.

([7]) المصدر نفسه، 21/ 276.

([8]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 299- 300.

الروايات حول جرير والفرزدق يعود إلى أنه لم يُشْهَدْ مجلس اجتمع أهله على أحدهما قطّ[1]، وعلى أيّة حال نحن نتفق مع أنّ الفرزدق هو صاحب الصنعة الذي يحتاج شعره إلى تعمّق أهل الاختصاص؛ ذلك لأنّ شعره احتوى مقومات الصنعة من تشبيه تمثيلي ممتد. وهذا ما سنثبته من خلال الدراسة التطبيقية.

تناولته كثيرٌ من الدراسات الحديثة، نظريّا وتطبيقيا: فقد تناول إسماعيل العالم في كتابه "دراسة نقدية في الشعر الأموي" ظاهرة القافية في شعر الفرزدق، فلاحظ عيوب القافية عنده في الروّيّ وما قبله من حركات وحروف، كما لاحظ أنّ الشاعر التزم ببعض الحروف والحركات قبل الرويّ[2]، وبعد دراسة عيوب قافيته توصّل إلى أنّ "ظاهرة القافية في شعر الفرزدق، كانت سمة تشهد على تفلّت الشاعر من ربقة القيود، التي فرضها اللغويون النقاد، والبلاغيون على الشعراء خاصة، والأدباء عامّة"[3].

خصّص له محمد حسين مبحثا في كتابه "الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام"، وقد تحدّث عنه من خلال مقارنة بين الفرزدق وبين جرير، فالفرزدق شديد الفخر بآبائه وأجداده، وجرير شديد السخط عليهم والإحساس بالنقص، هذا انعكس على أسلوب كلّ منهما، فجاء أسلوب الفرزدق فظا غليظا، شديد الاعتداد بنفسه، يفرض نفسه على الناس ويسألهم في عنف ويهجوهم إذا امتنعوا، بينما امتاز أسلوب جرير بالرّقّة والهدوء، ولم يكن يتكسّب بالهجاء؛ أمّا عن النزاع بينهما فيردّه الناقد إلى أنّها معركة شعرية على شرف الزعامة الشعرية وشرف الدفاع عن القبيلة[4].

لم يكتف الناقد في بحثه بتقديم أمثلة على هجاء الفرزدق، فالشاعر يفتخر بنفسه بجنون ومرض وغرور، ويفخر بقبيلته أنّها سبب في بقاء الإسلام وعزّته، وسواء أكان الشاعر يمدح أم يهجو فإنّه يدخل الفخر عنصرا أساسيا في كل قصيدة له. فمثلا يمدح الشاعر بني أميّة ويتغنّى بنسبهم

---

(1) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 299.

(2) انظر: إسماعيل أحمد العالم، دراسة نقدية في الشعر الأموي، مصدر سابق، ص207- 236.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص436.

(4) انظر: محمد محمد حسين (1971م)، الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت. ص205- 206.

إلى قريش، ويؤيّد قبيلة بني كليب لأنها شديدة التعصب لأميّة، ويهاجم قيسا، ومع ذلك لم يكن يهاب الشاعر من هجائه لولاة بني أميّة وأمرائهم، فقد كان لسانه سليطا، فاحشا، يتجنبه الجميع، وهكذا... يعتمد الناقد في بحثه على رصد الشواهد مع شيء من التعليق[1]، ليصل بنا إلى أنّ الفرزدق يتفوّق تفوقا واضحا على جرير في الهجاء القبلي، ويقصر عنه بالهجاء الشخصي[2]، إلا أن الفرزدق "استطاع ... أنْ يصوّر فساد الحكم تجبّر الولاة، وظلم الجباة، وانتشار الرشوة، وتأثر الحكام بالقبيلة، وقدّم لنا صورا واضحة للسجون في ذلك العصر"[3].

وضع فؤاد البستاني كتابا بعنوان "الفرزدق- مدائح منتخبة"، بدأهُ بترجمة لحياته وتحدّث عن صفاته وأخلاقه، وعن فسقه وفجوره وركز على تعصبه لقبيلته تميم وكل ما ينتسب إليها، ثمّ اختار له مدائح في الأمويين وولاتهم بلغت تسعة مدائح، منها قصيدته في مدح بشر بن مروان التي سنتناولها في الدراسة، ثم وضع بحثا لمدائح غير الأمويين، واختار قصيدتيْن: في مدح بني شيبان وشاعرهم، والأخرى في مدح زين العابدين. إلا أنّ اختياراته اكتفتْ بذكر مناسبة القصيدة ثم سردها فقط، دون تحليل لها[4].

وضع شاكر الفحام كتابا عنونه بالفرزدق[5] وهو من أهم الكتب التي تحدثت عن الفرزدق، تضمّن ثلاثة أبواب: الباب الأول: الفرزدق وحياته، وفيه: الفصل الأول البصرة في القرن الأول، والثاني حياة الفرزدق. الباب الثاني: شعر الفرزدق، وفيه: الفصل الأول مصادر شعر الفرزدق، والفصل الثاني: النقائض، والهجاء والفخر. واحتوى الفصل الثالث على أغراض شعره الأخرى من غزل ووصف ومدح ورثاء، وفي الفصل الرابع: الظواهر اللغوية والنحوية من ثقافة الفردق، والجانب اللغوي، والجانب النحوي. واحتوى الفصل الخامس على الخصائص الفنية المعنوية واللفظية.

([1]) انظر: محمد حسين، الهجاء والهجاءون، مصدر سابق، 203- 245.

([2]) انظر: المصدر نفسه، ص245.

([3]) المصدر نفسه، ص245.

([4])انظر: فؤاد افرام البستاني (1953م)، الفرزدق، مدائح منتخبة، ط2، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

([5])انظر: شاكر الفحام، الفرزدق، دار الفكر.

إذن تناول شاكر الفحام الفرزدق دراسة تفصيلية، رصد فيها حياته وأغراضه الشعرية والظواهر الفنية في شعره، فكانت دراسته متكاملة بين النظرية والتطبيق.

صنعة الفرزدق:

تأتي صنعة الفرزدق مختلفة قليلا عن صنعة ذي الرمة، وذلك لاختلاف الموضوعات التي تطرق إليها كلّ منهما، فذو الرمة اختار الحب والصحراء فجاءت صنعته تعجّ بالتفاصيل والجزيئات، من حركة وألوان وأصوات وروائح وأزمنة وأمكنة وتراكم للصفات وللصور، وغلبت على صنعته لوحات (الحمر الوحشية والثيران الوحشية والظباء)، في حين اختار الفرزدق بابيْ المدح والهجاء، ولم يغلب على صنعته لوحات معينة، فجاءت لوحاته متنوعة، واحدة للحمار الوحشي[1]، وواحدة للدرة[2]، وواحدة للبقرة الوحشية[3]، وواحدة للنهر[4]، وواحدة للنعامة[5]، وأخرى للروضة[6]، واثنتيْن للظبية[7]. وتراوحت لوحاته بين (3- 5) أبيات، وأطول لوحاته لوحة الحمار الوحشي في ثلاثين بيتا.

في حين تراوحتْ لوحات ذي الرمة بين (10- 40) بيتا، أطولها لوحة الحمار الوحشي في أربعين بيتا. ففي حين انشغل ذو الرّمة بوصف محبوبته ميّ ووصف الصحراء بكل جزئياتها، انشغل الفرزدق بذكر مناقب قبيلته تميم، وهجاء أعدائها وخاصة منافسه اللدود جرير.

([1]) انظر: الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص366- 368.

([2])انظر: المصدر نفسه، ص218- 220.

([3])انظر: المصدر نفسه، ص115- 116.

([4])انظر: المصدر نفسه، ص141.

([5])انظر: المصدر نفسه، ص299.

([6]) انظر: المصدر نفسه، ص296.

([7])انظر: المصدر نفسه، ص295، 113- 114.

المدح:

وللتعرف على خصائص صنعة الفرزدق، اخترنا قصيدتيْن فرزدقيتيْن: واحدة في المدح والأخرى في الهجاء، أمّا قصيدة المدح فهي في مدح بشر بن مروان وجاءت في اثنيْن وأربعين بيتا، واحتوت ثلاث لوحات مدحية، بدأها الفرزدق بمقدمة الشيب قائلا([1]):

يـــا عجبـــا للعـــذارى يـــوم معقلـــة   عيرننـــي تحـــت ظـــلّ الســـدرة الكِبَـــرا*

يمثّل الشيب الوجع والبكاء، فها هو الفرزدق يعتذر عن دموعه التي تسقط رغما عنه تحسرا على شبابه الذي يمثّل حياة اللهو ومطاردة النساء، فالشاعر يميل إلى الخلود الشبابي بتذكره الأيام الخوالي وبمدحه لبشر بن مروان(75هـ)، فبشر بن مروان يمثّل تعويضا نفسيا للشاعر عن شبابه، فهو يرى شبابه فيه، فبشر كالأسد في شجاعته، وكالنهر في كرمه، وكالصقر في هيبته.

ومن الجدير بالذكر أن ذا الرمة استخدم ثلاثة حيوانات في تشبيه ناقته التي هي معادل موضوعي له ولمعاناته مع محبوبته ميّ، كذلك وظّف الفرزدق ثلاث لوحات لوصف ممدوحه، اثنيْن من الحيوان، وواحدة من الطبيعة.

1- لوحة الأسد: جاءت هذه اللوحة في أربعة أبيات، كالآتي([2]):

ســـيفٌ يَصـــولُ أميـــرُ المـــؤمنين بِـــهِ   ِقـــدْ أَعَـــزَّ بـــه الـــرحمنُ مَـــنْ نَصَـــرا
كمُخْـــدِرٍ مِـــنْ لُيـــوثِ الغيـــلِ ذي لِبـــدٍ   ضِـــرْغامَةٍ يَحْطِـــمُ الهامـــاتِ والقَصَـــرَا
ــرَى الأُسُــودَ لــه خُرْســا ضَــراغِمُها   يَسْـــجُدْنَ مِـــنْ فَـــرَقٍ مِنْـــهُ إذا زَأَرا
ُسْـــتَأْنِسٍ بِلِقـــاءِ النّـــاس مُغْتَصِـــبٍ   للأَلْـــفِ يأخُـــذُ مِنْـــهُ المِقْنَـــبُ الخَمَـــرَا
كأنّمـــا يَنْضَـــحُ العَطّـــارُ كَلْكَلَـــهُ   وساعِدَيْهِ بِوَرْسٍ يَخْضِبُ الشَّعْرَا*

([1]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص140.

* معقلة: اسم موضع، السدرة: شجرة، الكِبَر: التقدم في السن.

([2]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص140.

* يصول الأسد على فرسيته: أيّ يثب عليها. المخدر: الأسد في مخبئه، لبد: شعر، الهامة: الرأس، القَصَر: العنق. فَرَق: خوف. المِقْنَب: جماعة من الفرسان أو الخيل أقل من مئة تجتمع لغارة، ومخلب الأسد، الخَمَر: السّتر أو الكتم. ينضح:يَبِلّ، الكلكل: الصدر، الوَرس: نبات يستخدم لصبغ الملابس باللون الأحمر، يخضب: أي يصبغه بالأحمر.

يجعل الشاعر بِشرا سيف الأمير المؤمنين، الذي يعتزّ به وقد نصره الله به، كالأسد الضرغام يحطّم الرؤوس والأعناق، تخاف منه الأسود وتسجد له، ويستأنس بوجود الناس عندما يشبع، لكنّه يغتصبهم ويغتصب خيولهم عندما يجوع، فيصبح كالعطّار الذي يصبغ الصدور والسواعد باللون الأحمر. وهكذا بِشرٌ سيف أمير المؤمنين، يستأنس بقومه ويقتل أعداءه.

يبيّن الشاعر في لوحة الشجاعة السابقة الفعل وردّ الفعل، فالأسد هو الفاعل وباقي الأسود والناس هم المفعول بهم، فعندما يتحرك الأسد لـ(يحطم) الرؤوس والأعناق، فالأسود (تسجد) خوفا. وعندما يصدر الأسد صوت (زئيره)، فـ(ترى الأسود خُرْسا له). أمّا اللون الوحيد في هذه الأبيات هو لون الدم الأحمر، ولا مجال للون آخر ما دام القتل هو طابع اللوحة، متمثلا بنبات الورْس الذي يصبغ الأجساد..

2- لوحة النهر: جاءت هذه اللوحة في خمسة أبيات، كالآتي([1]):

ما النيلُ يَضْرِبُ بالعِبْرَيْن دارِئَهُ،	ولا الفُراتُ إذا آذِيُّهُ زَخَرَا
يَعْلُو أَعاليَ عاناتٍ بِمُلْتَطِمٍ	يُلقي على سورها الزّيتونَ والعُشَرَا
ترى الصَّراري والأمواجُ تَلْطِمُهُ،	لو يستطيعُ إلى بَرِّيَّةٍ عَبَرَا
إذا عَلَتْهُ ظِلالُ الموْجِ واعتَرَكَتْ	بِواسِقاتٍ تَرَى في مائِها كَدَرَا
بِمُسْتَطيعٍ نَدَى بِشْرٍ عُبابُهُما	ولو أعانَهُما الزّابُ إذا انْحَدَرَا*

يطرح الشاعر في هذه اللوحة ثلاث صور مجتمعة يمثّل بها جود الممدوح، صورة نهر النيل وقد ضربتْ أمواجه شاطئيْه، وصورة نهر الفرات الذي اقتلعتْ أمواجه أشجار الزيتون والعُشر في منطقة عانات، وقد سعى الملّاح إلى عبور اليابسة خوفا من علوِّ أمواجه، ولو أضيف إلى هذيْن النهريْن نهر الزاب لَمَا استطاع فيضانها أنْ يوازي كرم بِشرٍ.

تميّزت الصنعة هنا في تقديم المشبه به على المشبه، فالشاعر يهوّل ويعظم المشبه به، لكي يقول إنّ الممدوح أفضل منه، وقد فاضتْ الصورة بالماء، والماء هو مصدر الحياة ونبأة خير يعمّ الجميع، لذلك شُبِّه الممدوح في كرمه بالماء. ولزيادة التأكيد لم يكتفِ الشاعر بذكر نهر واحد وإنّما

([1]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص141.

* العِبْريْن: شاطئيْه، دارئه: موجه، آذيه: أمواجه، زَخَرَ: تدافع. عانات: اسم موقع، ملتطم: الموج، العُشر: نوع كبير من الشجر. الصراري: الملاح، اعتركت: من المعركة، واسقات: أمواج، كَدَر: غضب. العُباب: صوت الأمواج، الزاب: نهر في الموصل، انحدر: انصبّ.

ذكر ثلاثة أنهار، الزاب والفرات في العراق، والنيل في مصر؛ فقد عمَّ خير بشر -والي العراق- من العراق حتى مصر.

واللوحة ملأى بذكر الأمكنة التي يعمّها خير بشر من نهر النيل، وعانات، ونهر الفرات، ونهر الزاب. وتتميّز حركة الموْج بالهجوم والاندفاع (تلطم، عَلَتْ، يضرب، زَخَرا، ملتطم، واسقات، انحدر، اعتركتْ، يعلو، عُباب)، فالهجوم يدلّ على مبادرة الممدوح في العطاء، والاندفاع يدلّ على كثرة العطاء.

حقيقة الأمر في هذه اللوحة أنّ الشاعر استخدم الموج استخداما سلبيّا فلم يوظّفه كليّا لخدمة مدح جود بشر بن مروان، فالصورة تنشر بين ثناياها شيئا من الخوف متمثلة بصوت الأمواج، ولون ظلالها القاتم، وتحطيمها الأشجار، وهروب الملاح، ممّا جعل –في رأيي- هذه اللوحة تقصّر في خدمة مبتغى الشاعر. وإنْ كانت عظمة الموج وتدفقه دون عظمة العطايا والهبات.

3- لوحة الصقر: جاءت هذه اللوحة في أربعة أبيات، كالآتي[1]:

تـــرى الرجـــالَ لِبِشْـــرٍ وَهْـــيَ خاشِـــعَةٌ ... تَخاشُـــعَ الطّيْـــرِ للبـــازِيِّ إذا انْكـــدَرَا
مـــنْ فَـــوْق مُرْتَقِـــبٍ باتَـــتْ شَـــآمِيَّةٌ ... تَلُفُّـــهُ، وســـماءٌ تَنْضَـــحُ الـــدّرَرَا
حتّـــى غَـــدَا لَحِمًـــا مِـــنْ فَـــوْق رابِيَـــةٍ، ... فـــي ليلـــةٍ كَفَّـــتِ الأظْفـــارَ والبَصَـــرَا
إذا رَأَتْـــهُ عِتـــاقُ الطَّيْـــرِ أو سَـــمِعَتْ ... منـــه هَوِيًّـــا تَشَـــظَّتْ تَبْتَغـــي الـــوَزَرَا*

أَتَتْ هذه اللوحة لِيَتِمّ للشاعر المدح، ولتكتمل للقارئ صورة الممدوح، فلمّا كان الممدوح شجاعا كالأسد وكريما كالنهر، لَزِمَهُ أنْ يكون مهيبا كالصقر.

إذن اختار الشاعر الصقر ليمثّل هيبة ممدوحه. هذا الصقر إذا غضب خشعت له الطيور وخافته، حيث يقف مرتقبا، هالته الرياح والسماء الممطرة. في حين تقف الليلة السوداء المظلمة حائلا

([1]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص141.

* البازيّ: الصقر، انكدر: غضب. مرتقب: مكان يترقب فيه الفريسة، شآميّة: أي ريح قادمة من الشام، تنضح: ترشّ، الدرر: المطر. لحِما: مفترسا للحم، كفّتْ: منعتْ، عتاق الطير: أحرارها، الهَويَ: صوت مدوٍّ، تشظّتْ: تفرقت، الوزر: الملجأ.

لأبصار وأظفار الطيور الأخرى، تعتري هذا الصقر شهوة الافتراس، تلك الشهوة التي تخافها الطيور فتتفرق باحثة عن ملجأ. وبشر كذلك يخشع له الرجال ويهابونه، فله هالة شجاعة وحسْم عند الغضب.

غلب على هذه اللوحة عنصر الحركة، فالصقر (انكدر)، والطيور (تخاشعتْ، تشذّبْتْ تبتغي الوزرا)، بالإضافة إلى حركة الريح (باتتْ شآمية، تلفّ الصقر)، وحركة المطر (تنضح الدررا). لتتكامل الصورة بوصف حركة الأحياء وحركة الطبيعة، فتقدّم لقارئها تصورا واضحا لحال الصقر ومتعلقاته، ومع تحديد الزمن ليلا وظلمته، وأصوات المطر والرياح، وصوت الصقر (سمعتْ هويّا)، تقدّم الصورة دافعا قويّا لخوف الطيور من الصقر وقد أحاطتْ به هالة من الأصوات والألوان والحركات المخيفة. وهذا حال الممدوح وقد أحاطت به هالة من المروءة تكاملت فيها صفات الشجاعة والكرم والقوة والعزم، فالممدوح يَتَفَضَّلُ على قومه، ويغتصب أعداءه. وبذلك شكلتْ اللوحات الثلاثة جملة لغوية تامّة في المدح.

الموسيقى:

نظم الفرزدق قصيدته التي بلغت اثنيْن وأربعين بيتا على البحر البسيط-سبق وعرّفنا به-، واستخدم الشاعر في الحَشْو تفعيلة (مستَفْعِلُن)، وزحافاتها: (مُسْتَعِلُنْ) بكثرة، و(مُتَفْعِلُنْ)بقلّة، وتفعيلة (فاعِلُنْ) وزحافها (فَعِلُنْ). والتزم في العروض والضرب تفعيلة (فَعِلُنْ) على طول القصيدة.

يبدأ الشاعر قصيدته بمطلع غير مصرّع على غير العادة عند الجاهليّين، قائلا:

يـــا عجبـــا للعـــذارى يـــوم مَعْقِلَـــةٍ   عيَّرْتنـــي تحـــت ظـــلّ السّـــدْرة الكِبَـــرا

بُنِيَتْ القصيدة على حرف الراء، الذي أُتْبِعَ بألف الإطلاق، وحرف الراء صوت لساني لثوي أسناني، يخرج باعتماد مقدمة اللسان على اللثة وارتداده إلى الخلف، ويتميّز الراء بأنه حرف تكراري لأن اللسان لا يستقر تماما وإنما يعاود القرع مرات عدّة، فيُنْطَقُ مرات متتالية سريعة[1]، وهو حرف

([1]) انظر: إبراهيم خليل، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص58، 66، 69- 70. محمد الخولي، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص23، 38.

مجهور أي يخرج بتذبذب الوترين الصوتيين بسبب "تماس الوترين الصوتيين وابتعادهما بشكل متكرر"([1]). أمّا الألف فهي للإطلاق تسمح بمرور الهواء طليقا من الفمّ.

وقد أشرنا فيما سبق إلى أنّ هذه القصيدة أُريد بها المدح الخالص، فعدا عن لوحات الصنعة لدى الشاعر، فإنّ كلّ بيت في القصيدة وُضِعَ مدحا مباشرا لبشِر بن مروان، وجاءتْ قافية القصيدة مُدَعِمَّة لهذا الغرض، فتكرار الراء وانطلاق الصوت في نهاية كلّ بيت يتناسب مع تكرار ذكر الممدوح وصفاته وتعظيمه، من جانب، ومن جانب آخر فإنّ القافية تتلاءم مع القافية الداخلية للقصيدة، فقد تكررت كلمة (بشْر) سبع مرّات في القصيدة، وتراكمتْ صفات الممدوح مثل: (سيف وغيث والغاصب والعافي)([2]). وكذلك صفات الأسد الذي شُبِّهَ به الممدوح: فهو (مخدرٌ، ضرغامٌة، مستأنسٌ، مغتصبٌ) ([3]).

أمّا حرف الكاف فله شأنُ التشبيه، وقد اهتمّ فيه شعراء الصنعة؛ ذلك لأنه الأداة الأشهر التي يربطون بها بين المشبه والمشبه به، وتراكم التشبيه من مميّزات شعر الصنعة؛ لذلك فإنّ حرف الكاف في قصيدة الفرزدق البالغة اثنيْن وأربعين بيتا، بلغ ثمانية وعشرين حرفا، منها تراكم في كلمتيْ (كفكفته، وكلكه)، وستّة مواضع للتشبيه، مثل تشبيهه للأسد بالعطّار([4]):

كأنّمــــــا يَنْضَــــــحُ العَطّـــــــارُ كَلْكَلَــــــــهُ وســــــاعِدَيْهِ بِـــــوَرْسٍ يَخْضِـــــبُ الشَّـــــعْرَا

ومن القافية الداخلية -أيضا- ما التزم به الشاعر من مجيء حرفيْ التاء والهاء –في الغالب- أواخر الشطر الأول لأبيات القصيدة، فجاءتْ التاء في (معقلةٍ، انطلقتْ، ذرفتْ، خامدةٍ، صدقتْ، انفرجتْ، اعتركتْ، فاترة، خاشعة، شآمية، رابية، سمعتْ، خمدتْ، انكشفتْ، هلكتْ، معجلة، أرْدية، مُقْرِفَة) وجاءت الهاء في (به، له، به، ضراغمها، كلكله، به، دارئه، تلطمه، نائلها، رعيّته، أمّنه، منصبه، يتبعه، دوابرها، بها)([5]).

([1]) محمد الخولي، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص39.

([2]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص 140.

([3]) المصدر نفسه، ص140.

([4]) المصدر نفسه، ص140.

([5]) انظر القصيدة كاملة في ديوان الفرزدق، ص140- 142.

أمّا إيقاع الاشتقاق نجده في كلّ من (صيل، يصيل/ أخبر، الخبر، خبّرنا/ خاشعة، تخاشع/ فاترة، فتر، مساعرة، استعر/ أعالي، يعلو، عَلّته/ معذور، اعتذر/ ملتطم، تلطمه/ فرع، تفرّع/ مذعورا، ذعر/ آمن، أمّنه)[1]، وبهذا الإيقاع يتضح التكرار الصوتي في القصيدة، ومن الجدير بالذكر التكرار البارز في كلمة الموج -في اللوحة الثانية (النهر)- وقدْ وردتْ بألفاظ عديدة: (دارئه، الأمواج، آذيّه، ملتطم، واسقات، ظلال الموج، عبابهما) [2].

كما بثّ الشاعر شيئا من الطباق؛ لعمل مقارنة بين الممدوح وغيره، ففي لوحة الأسد الذي شبّه به الممدوح، الأسد يزأر وباقي الأسود تخرس، ومرّة يكون هذا الأسد مستأنسا بقومه، ومرة مغتصبا لأعدائه. وفي موضع آخر آل مروان مساعرة الحرب إذا خمدت، أمّا الرياح فتأتي في الغدوّ نشيطة وتفتر في المساء، على عكس الممدوح في كلّ أوقاته جوادٌ نائلٌ، لا يفتر في المساء ولا يَكِلّ.

نهاية القول إنّ الفرزدق أقام قصيدته المدحية على عامل التكرار، لما في التكرار من ثبوت في الذهن، وإفادة تعظيم الممدوح، فالتكرار هو سمة القصيدة، ومفتاح المدح فيها.

([1]) انظر القصيدة كاملة في ديوان الفرزدق، ص140- 142.

([2]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص141.

الهجاء:

بلغت شهرة الفرزدق بالهجاء أقصى حدودها، فقد كان وافر التعصب لقبيلته تميم، شديد الفخر بمآثرها، هاجيا لأعدائها، حافظا لحقوقها؛ وكان مناصرا لبني أمّية وخلفائها، ومفتخرا بنسبها المتصل بالرسول([1]). ومن هنا انبثق هجاؤه لكلّ من يعادي قبيلته، ومنهم قبيلة قيس، **"**فهو يفاخر بتميم ويعالي بحسبها، ويعدد أيامها على قيس، ثم يضم إلى مفاخره البذخ بالرباب وخذيمة وخندف*، والتباهي بقريش، والنبوة، والخلافة**"**([2]). ومن هنا كان هجاؤه ممتزجا بالفخر.

والقصيدة التي نحن بصدد دراستها هجاء لبني جعفر بن كلاب من بطون قيس، جاءتْ في اثنيْن وتسعين بيتا، احتوتْ لوحة الدّرّة، بدأها الشاعر بمقدمة طلليّة قائلا([3]):

عَرَفْتُ بأعلى رائِسَ الفَأْوَ، بعْدما ... مَضَتْ سَنَةٌ أيّامُها وشُهورُها*

ولكي نفهم لوحة الدرّة، علينا أنْ نربطها بغرض الهجاء، لنكشف عن وحدة القصيدة، فكيف وصل الشاعر إلى الدرّة؟؟ وما غرضه منها؟؟

جاء هجاء الفرزدق في هذه القصيدة على قسميْن: القسم الأول: هجاء غير مباشر تمثله المقدمة الطللية والظعن ولوحة الدرّة، والقسم الثاني: هجاء مباشر وقد تضمّن هجاءً فاحشا، وهجاءً خُلُقيّا، وهجاءً ساخرا، وهجاءً جماعيّا للقبيلة كلّها.

تبدأ المقدمة الطللية بتحسر الشاعر على آثار المساكن التي خلّفها بنو جعفر، متمثلة ببنت أبي بذال جبيرة([1]):

([1]) انظر: فؤاد افرام البستاني، الفرزدق، مصدر سابق، ص ج.

* خندف: قبيلة تنحدر من إلياس بن مضر بن معد بن عدنان، الرباب: قبيلة تنتسب إلى إد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، خذيمة: خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، الجد الرابع عشر للرسول.

([2]) شاكر الفحام، الفرزدق، مصدر سابق. ص342.

([3]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص218.

* رأس الفأو: اسم مكان.

مَنـــــازلُ أَعْرَتْهـــــا جُبيـــــرَةُ، والتَقـــــتْ بهـــا الـــــريح شَـــرْقيّاتُها ودَبورُهـــا*

هذه المساكن التي طُردَ منها بنو جعفر تبدو وكأنّ أهل جبيرة لم يسكنوها ولم يبنوا الأحواض، وقد أصبحت الثيران الوحشية تجوب فيها.

حقيقة الأمر أنّ القصيدة تتحدّث عن يوم هراميت التي وقعت بين بني جعفر وبني الضباب*

حيث "انهزمت بنو جعفر، وطردتهم الضباب بعيدا خمسة أميال أو نحو ذلك، وحجز بينهم الليل، ورجعت الضباب فاحتملت قتلاها، وهابت بنو جعفر أن تنقل قتلاها حتى بعثوا النساء يحملن القتلى"(2)، وفي ذلك يهجوهم الفرزدق قائلا في جبيرة(3):

تَعُـــجُّ إلـــى القتلـــى عليهـــا تســـاقطتْ، عجـــيجَ لِقـــاحٍ قـــدْ تجـــاوب خورُهـــا*

كما يفتخر الشاعر بيوم طخفة، وطخفة هضبة في نجد لبني يربوع (بطن من تميم) كانوا يشتهرون بصيد الأواري (الماعز الجبلية) فيها، واحتوت منزلا لحُجَّاج البصرة إلى مكة، تميّزت بخصوبتها ففيها آبار الماء ووفرة المراعي وكثرة الأشجار. وملخص هذا اليوم أنّ الردافة (بمثابة الوزارة) في بني يربوع، فقرّر المنذر بن ماء السماء أن يعطيها لشخص آخر، فرفضت بنو يربوع واتفقوا قتال المنذر، فنزل بنو اليربوع بديارهم بطخفة، حتى قامت الحرب وهزموا جيش الملك،

---

(1) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص218.

* أعرتها: تركتها، دبورها: ريح تهبّ من المغرب.

* بنو جعفر: بنو جعفر بن بن كلاب بن ربيعة بن صعصة بن هوازن بن فيس عيلان. بنو الضباب: بنو الضباب بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن هوازن بن قيس عيلان.

(2) محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البيجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة علي البابي الحلبي وشركاه في مصر، ص 306.

(3) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص218.

* تعُجّ: تُصوّت، اللقاح: الناقة، الخور: صياح الثور.

وأُسِرَ كلٌّ من ابن الملك وأخيه، ففداهما الملك بإعادة الرفادة لبني يربوع([1]). وهكذا كان النصر لبني تميم، الذين رفضوا التنازل عن حقّهم بسهولة، كما فعل بنو جعفر مع بني الضباب، وبذلك يفتخر الفرزدق.

وجبيرة التي تغزّل بها الفرزدق فتاة من آل جعفر، وقد تحدّث عن جمالها ووصفها وصفا حسيّا لا عاطفة فيه، قائلا([2]):

نـــاةٌ كـــرئم الرمـــل نوّامـــة الضـــحى،	بطـــيءٌ علـــى لـــوْث النطـــاق بُكورُهـــا
إذا حُسِـــرَتْ عنهـــا الجلابيـــب وارتـــدت	إلـــى الـــزوج ميّـــالا يكـــاد يصـــورُها
ومُرْتَجَـــــة الأرْدافِ مـــــن آل جعفـــــرٍ	مُخَضَّـــبَةِ الأطـــرافِ بـــيض نُحورُهـــا*

هذه الأبيات تأخذنا إلى ناحية بعيدة عن الغزل، فقد أراد الشاعر بها هجاء بني جعفر الذين هُزموا وتركوا هذه الفتاة وقد كانت منعمة لديها مَنْ يخدمها، إلى أنْ أصبحت نوّاحة على القتلى الذين تقف فوقهم؛ وقد أخذ الشاعر يبكيها ويبكي حالها ويبكي آثارها، وقد خرجت مع أهلها ذليلة باكية([3]):

ومـــا مِنْهـــا إلا بـــه مـــن ديارهـــا	مَنـــازلُ أمْسَـــتْ مـــا تبيـــدُ سُـــطورُها
وكـــائِنْ بهـــا مـــن عـــيْن بـــاكٍ وعبْـــرَةٍ،	إذا امتريـــتْ كانـــتْ ســـريعا دُرورُهـــا*

هذه الفتاة التي شبّهها بالدّرة، إذا امتلكها الفقير أصبح ثريّا، وإذا سارتْ فإنها تسير في تمايل ودلال، وكأنّ الشاعر يقول لمثل هذه الفتاة يجب أنْ يموت الرجال دافعين عنها الذلّ؛ فهو يلوم بني

([1]) انظر: محمد المولى بك وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، ص94 - 98. وإبراهيم شمس الدين، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان. ص110.

([2]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص218.

* أناة: رزينة، الرئم: الغزال، لوث النطاق: أي لف الزنار على خصرها. حسرت: نزعت، ارتدت: قصدت، ميالا: شعرها الطويل تكاد تميل من ثقله. مرتجة: مضطربة، مخضبة: ذات حناء على أطرافها، النحر: أعلى الصدر.

([3]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص219.

* ما تبيد: لا تمّحى، أي أنّ مساكنها التي سكنتها لا تمّحى آثارها. امتريت: استخرج دمع العين.

جعفر على تركهم جبيرة بائسة ذليلة نائحة على قتلاهم. في المقابل يموت الفرزدق لينقذ درّته الثمينة[1]:

كدرَّةِ غوّاصٍ رمى في مَهيبَةٍ ... بأجرامِه، والنقْسُ يخْشى ضميرُها
مُوَكَّلَةٍ بالدُرِّ خَرساءَ قَد بَكى ... لَديهِ مِنَ الغَواصِ مِنها نَذيرُها
ـالَ أُلاقي المَوتَ أَو أُدرِكُ الغِنى ... لِنَفسِيَ وَالآجالُ جاءٍ دُهورُها
وَلَمّا رَأى ما دونَها خاطَرَت بِهِ ... عَلى المَوتِ نَفسٌ لا يَنامُ فَقيرُها
فَأَهوى وَناباها حَوالَي يَتيمَةٍ ... ـِيَ المَوتُ أَو دُنيا يُنادي بَشيرُها
ـأَلقَت بِكَّفيهِ المَنِيَّةُ إِذ دَنا ... بَعضَّةِ أَنيابٍ سَريعٍ سُؤورُها
فَحَرَّكَ أَعلى حَبلِهِ بِحُشاشَةٍ ... وَمِن فَوقِهِ خَضراءُ طامٍ بُحورُها
فَما جاءَ حَتّى مَجَّ وَالماءُ دونَهُ ... ـنَ النَفس أَلواناً عَبيطاً بُحورُها
ا ما أَرادوا أَن يُحيرَ مَدوفَةً ... ـَبى مِن تَقَضّي نَفسِهِ لا يَحورُها
ـّا أَرَوها أُمَّهُ هانَ وَجدُها ... جاةَ الغِنى لَمّا أَضاءَ مُنيرُها
ـَظَلَّت تَغالاها التِجارُ وَلا تُرى ... لَها سيمَةٌ إِلّا قَليلاً كَثيرُها*

ولوحة الدّرّة "تمثّل رحلة المخاطر والمتاعب التي يقوم بها الغوّاص بحرا للحصول على درّته المرغوبة، وهي كذلك تشير إلى رحلة المعاناة والمتاعب عند الشاعر برّا للوصول إلى المرأة درّته المحببة"[2]، والحيّة رمز لمخاطر الوصول فهي حارسة الدّرة، كما أنّ الأهل رمز لمخاطر الوصول للمحبوبة. وفي التحليل العميق هذا يؤكد لنا ما توصّلنا إليه من أنّ الشاعر يهجو بني جعفر عن طريق فخره بنفسه، هم الذين تركوا جبيرة (نساءهم) ذليلة مهانة؛ لأنهم لم يعرفوا قدرها وكيف أنها مصدر فخر وشرف وغنّى لهم، وهو الذي يموت لأجل إنقاذها، فهو يعرف قدرها وكيف أنها مصدر فخر وشرف وغنّى له. فإذا كانت المرأة معززة مكرمة في قومها فهو شرف للقبيلة ورفعة لها، فالمرأة هي القبيلة؛ ومروءة الرجل العربي تحرص على ألا تخدش المرأة الحرّة ولا تقلل من

([1]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص219- 220.

* مهيبة: لجّة الماء، أجرامه: جسده، ضميرها: ما تضمره النفس. خرساء: حية تحرس، الآجال: الأعمار، دهورها: نهايتها. أهوى: غاص، ناباها: نابا الحية، اليتيمة: الدرة. سؤرها: وثبها، حشاشة: بقية النفس، خضراء: لجّة الماء، طام: تصطخب. مجّ: بصق، عبيطا نحورها: دم الذبيح أول ما يذبح. يحير: يبلع، مدوفة: دواء ضدّ السم، تقضي: تستسيغه. الوجد: الحزن. تغالاها: يزيدون، سمية: المساومة في ثمنها.

([2]) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص66.

شأنها ولا تعرضها للمذلة، فلا خير في رجل لا يصون نساء قبيلته. وقد عرف الفرزدق أنّ شرف القبيلة من شرف المرأة، فهي لا تباع ولا تقدّر بأموال الدنيا؛ وبذلك جاء هجاؤه قاسيا([1]):

تـــــرى قطْـــن أهـــل الأصـــــاريم، إنّـــه غنــــــيّ إذا مــــــا كلمتــــــه فقيرهــــــا*

أمّا مقومات الصنعة في هذه اللوحة فتتمثّل في تقنية وصف عالية لعملية الغوص والمخاطر التي واجهها الغوّاص وقد مات لأجل أن يحضر الدّرة. فمثلا الحركة تمثّلث في حركة الغوّاص وقد رمى بجسده إلى الماء، وفي حركة الحيّة وقد تلقفت الغوّاص بين كفيْها بعضّة مميتة، وبهذه العضّة ينتشر لون الدم العبيط للغوّاص، وينتشر لون إضاءة الدّرّة ليسلّي الأمّ عن موت ابنها، فللحصول على بريق الدرة كان لا بدّ من لون الدم.

ولمّا كانت قصة الغوّاص فردية (شخصية واحدة) ، كان لا بدّ من سبرٍ لأعماق النّفس لتكتمل الصورة بحديث الغوّاص إلى نفسه، وقد علا صوت خشية الغواص، ذلك لأنّ نفسه أضمرت خياريْن لا ثالث لهما، إما الموت وهو النذير، وإما الغنى وهو البشير، وفي الحالتيْن لكلٍّ أَجَلٌ مُسَمّى، لذا قرر إحضار الدرة، ولمّا عضته الحيّة، رفض شرب دواء لا يستسيغ طعمه، فمات شجاعا شريفا بكرامة عندما حصل على الدّرة، وهكذا تمّت للشاعر تلك الرسالة التي بثّها إلى بني جعفر من خلال هذه اللوحة، هنا تكمن الصنعة، فالشاعر ينوّع بأساليبه، فبعض الأحيان يكون الهجاء المبطّن أقسى وأغلظ وأوجع.

الموسيقى:

نظمت هذه القصيدة على البحر الطويل وقد أشرنا سابقا إلى أنه أكثر البحور استخداما، ولأن الفرزدق يتحدث عن معاناة نساء بني جعفر بسبب جبن القبيلة، ويتحدث عن معاناة الغواص للحصول على درّته، كان البحر الطويل بمقاطعه مناسبة لهذه القصيدة الصنعية.

استخدم الشاعر التفعيلات التالية: (مفاعيلُن)، (فعولن)، (فعولُ) في حشو الأبيات. والتزم (مفاعِلُن) في الضرب والعروض.

([1]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص219.

* هي إذا علّمت الفقير، فإنها تهبه الغنى.

أمّا القافية فلها أمر آخر، فقد اختار الشاعر الراء المضمومة رويّا لقصيدته، والتزم حرف علّة قبل الرويّ (الردف)، ثم أتبع الرويّ بحرف الوصل الهاء وخرج من الهاء بالألف. إذن ما التزم به في القافية أربعة حروف، وحركتين، على الشكل التالي: (ـورُها) أو (ـيرُها).

والرّدْف يكون واوا ساكنة أو ياء ساكنة قبل الرويّ[1]، وهو من عيوب القافية إذا اختلف الحرف قبل الرويّ مثل قول الفرزدق[2]:

مُوَكّلَـــةً بِالـــدُرِّ خَرســـاءَ قَـــد بَكَـــى لَدَيـــهِ مِـــنَ الغَـــواصِ مِنهـــا نَـــذِ**يرُهـــا**
ـــالَ أُلاقـــي المَـــوتَ أَو أُدرِكُ الغِنـــى لِنَفسِـــيَ وَالآجـــالُ جـــاءٍ دُهُـــ**ورُهـــا**

وبالتالي نخرج بعيب آخر وهو الحذو، والحذو هو اختلاف في حركة ما قبل الردف[3]. والمتتبع لقصيدة الفرزدق يجده ينوّع بين استخدام الياء والواو، وكأنّه لم يعتبره عيبا، ويضاف إلى العيوب الإيطاء وهو إعادة كلمة القافية مثل: نصيرها، حرورها، كثيرها..، من قوله[4]:

عَشِـــيَّةَ أَعْطَيْـــتُم سَـــوادَةَ جَحْوَشـــا ,لِمَّـــا يُفَـــرِّقْ بـــالعَوالي **نَصِـــيرُها**
فـــإنْ تَـــكُ قَـــيْسٌ قَـــدَّمَتْكَ لِنَصْـــرها فقـــدْ خَزيَـــتْ قَـــيْسٌ وَذَلَّ **نَصِـــيرُها**

أمّا عن الراء فهو حرف مكرّر لا يستقر تماما ـكما أشرنا سابقا، أتبع بصوت الهاء، وهي حرف حلقيّ يخرج حفيفا، "وإنما أجروا الهاء مجرى الياء والواو والألف، لأنها حرفٌ خفيٌّ، ومخرجها من مخرج الألف"[5]. إذن فـ "لولا خفاء الهاء ما جعلوها وصلا. غير أنه قد يكون بعدها الخروج والخروج لا يكون إلا بحرف اللين"[6].

إذن التكرار في الراء، والخفاء في الهاء وخروجه من الحلق، وجريان الصوت في الألف، كلّها تدلّ على أنّ الشاعر يهجو ويفتخر بكلّ ما أوتي من نَفَسٍ في حَلْقِهِ، ويكرّر هجاءه في كل حرف

([1]) انظر: يوسف بكار، في العروض والقافية، مصدر سابق، ص43.

([2]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص219.

([3]) انظر: يوسف بكار، في العروض والقافية، مصدر سابق، ص44.

([4]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص223.

([5]) الأخفش، القوافي، مصدر سابق، ص11.

([6]) المصدر نفسه، ص12.

من الأبيات. والتزام الشاعر بالردف وهاء الوصل وألف الخروج في كل القصيدة يدلّ على اهتمامه بصنعة قصيدته وبنائها.

نقصر بحثنا على آخر كلمة في كل بيت من القصيدة، في دراسة ظاهرة الاشتقاق في الموسيقى الداخلية، وتكرار الوزن، لنجد أنّ أغلبها على الوزنيْن فعول وفعيل، وأنّها تتراوح بين أن تكون صفة مشبهة أو صيغة مبالغة([1]): فمثلا (دبور، نضير، بصير، حسير، وقور، حرور، عقور، غيور، نفور، نصير) صيغ مبالغة، و(فقير، كسير، نذير، فقير، بشير، كثير غضير، بقير، صغير، قصير- كثير) صفات مشبهة.

والتكرار يأخذ من القصيدة حيّزا واسعا، فمثلا تكرار كلمة العيْن([2]):

فقــــدْ خِفْــــتُ مِــــنْ تَــــذارَفِ **عَيْنــــي** ؚنْزَهــــا
علــــى بَصَــــري، **والعَــــيْنُ** يَعْمــــى بَصِــــيرُها
تَفَجَّــــرَ مــــاءُ **العَــــيْن** كُــــلَّ عَشِــــيَّةٍ،
ولِلشَّــــوْق ســــاعاتٍ تَهــــيجُ نُكورُهــــا
ومــــا زِلْــــتُ أُرْجِــــي **الطَّــــرْفَ** مِــــنْ حيــــثُ يَمَّمَــــتْ
مِــــنَ الأرْضِ حتّــــى رَدَّ **عَيْنِــــي** حَسِــــيرُها
فَــــرَدَّ عَلَــــيَّ **العَــــيْنَ**، وَهْــــيَ مَريضَــــةٌ
هَــــذاليلُ بَطْــــن الــــرّاحَتَيْن وَقُورُهــــا
وكــــائِنْ بهــــا مِــــنْ **عَــــيْنِ** بَــــاكٍ وعَبْــــرَةٍ
إذا امْتَرَيَــــتْ كانَــــتْ سَــــريعا دَرُورُهــــا

وتكرار العين أو تكرار معناها، لا تخفى فائدته على أحد، من أن الشاعر شديد الحزن على ما أصاب الظاعنين من النساء، ومنه أيضا تكرار كلمة (منازل) وكلمة (طخفة، الريان) وكلمتيْ الدرة والغواص في اللوحة، أمّا لتكرار كلمة جعفر شأنٌ أعظم في القصيدة([3]):

ومُرْتَجَّــــةُ الأرْدافِ مِــــنْ آلِ **جَعْفَــــرٍ** مُخَضَّــــبَةُ الأَطْــــرافِ بِــــيضٌ نُحُورُهــــا
لَــــمْ تَــــأْتِ عِيــــرٌ أهْلَهــــا بالــــذي أَتَــــتْ بِــــهِ **جَعْفَــــرا** يَــــومَ الهُضَــــيْباتِ عِيرُهــــا
إذا نَكَــــرَتْ زَوْجــــا لهــــا **جَعْفَرِيّــــةٌ** ومَصْــــرَعَ قَتْلَــــى لــــم تُقَتَّــــلْ ثُؤُورُهــــا

([1]) الفرزدق، الديوان، مصدر سابق، ص218- 223.

([2]) المصدر نفسه، ص218- 219.

([3])المصدر نفسه، ص218، 221، 222، 223.

تَبَيَّنَ أنْ لَمْ يَبْقَ مِنْ آلِ **جَعْفَرٍ** ... مُحامٍ ولا دونَ النِّساءِ غَيُورُها
عَشِيَّةَ لاقَتْهُم بِآجالِ **جَعْفَرٍ** أنيُصِيبَها ... صَوارمُ في أَيْدي الضَّبابِ ذُكورُها
ولَمْ تَكُ تَخْشَى **جَعْفَرٌ** أنْ يُصِيبُها ... بأَعْظَمَ مِنِّي مِنْ شَقَاها فُجُورُها
قدْ عَلِمَتْ أَعْداؤُها أَنَّ **جَعْفَرًا** ... يَقِي **جَعْفَرًا** حَدَّ السُّيوفِ ظُهُورُها
أَتَصْبِرُ لِلْعادي ضَغابيثُ **جَعْفِرٌ** ... وَثَوْرَةِ ذي الأشْبالِ حِينَ يُثُورُها
سَيَبْلُغُ ما لاقَتْ مِنَ الشَّرِّ **جَعْفَرٌ** ... تِهامَةَ مِنْ رُكبانِها مَنْ يَغُورُها
ونُبِّئْتُ أَشْقَى **جَعْفَرٍ** هاجَ شِقْوَةً ... عَلَيْها كما أشْقَى ثَمُودَ مُبِيرُها
بِطَخْفَةَ الرَّيّانِ حيثُ تَصَوَّبَتْ ... على **جَعْفَرٍ** عُقْبانُها وَنُسُورُها
وقدْ عَلِمَتْ أفْناءُ **جَعْفَرٍ** أنَّهُ ... يَقِي **جَعْفَرًا** وَقْعَ العَوالِي ظُهُورُها
تَضاغَى وقدْ ضَمَّتْ ضَغابيثُ **جَعْفَرٍ** ... شَباً بَيْنَ أشْداقِ رِحابٍ شُجُورُها
شَقَا شَقَّيْهِ **جَعْفَرٌ** ي وقدْ أَتَتْ ... عليّ لهم سبعونَ تَمَّتْ شُهُورُها
بني **جَعْفَرٍ** هل تذكرونَ وأنْتُمُ ... ساقُونَ إذْ يَعْلُو القَلِيلَ كَثيرُها
وإذْ لا طَعامٌ غَيْرَ ما أَطْعَمَتْكُمُ ... بُطُونُ جَواري **جَعْفَرٍ** وَظُهُورُها
تُريحُ المَخازي **جَعْفَرٌ** لَّ لَيْلَةٍ ... عَلَيْها وَتَغْدُو حِينَ يَغْدُو بُكُورُها

التكرار عادة يكون للتغنّي بالشيء، وفي التغنّي بالشيء مدح وإطراء وتحبّب، لكنّ التكرار هنا للآل جعفر كأنّه تغنٍّ بهجائهم مبالغة وإمعانا منه، فهم أهل لهذا الهجاء.

كما لا تخلو القصيدة من التكرار الاشتقاقي مثل (تعج، عجيج/ بصر، بصير/ تشلّ، الشول/ ساقة، يسوقون/ قتلى، تقتّل/ أشقى، شقوة/ عادى، معاداة/ شقا، شقتيْه/ طعام، أطعمكم، تغدو، يغدو، نصر، نصير). هذا التكرار سواء أكان تكرارا صرفا أو تكرارا اشتقاقيّا أضاف ربطا صوتيّا بين أبيات القصيدة، وربطا ذهنيّا ووحدة بين أجزاء القصيدة([1]).

ما سبق يخرجنا إلى نتيجة أنّ عيوب القافية التي وردت في القصيدة من إيطاء وردف وحذو تحسب على الشاعر، وفي المقابل ما التزمه في الوصل والخروج تحسب للشاعر، هذا من جهة القافية الخارجية، أمّا ما ورد في القافية الداخلية من تكرار موسيقي فهي صنعة عظيمة، إلا أنّ الملل الناتج عن هذا التكرار على مدى اثنيْن وتسعين بيتا يؤدي بنا إلى ما أراده إسماعيل العالم بقوله: "إذا كان التكرار يعمل على الربط الصوتي بين أبيات القصيدة لما يحمل في طياته من إيقاع موسيقي، ويعمل أيضا على الربط الذهني لما يحمل من فاعلية في تعميق المعنى، إلا إنه يعمل في الوقت نفسه على الرتابة التي تفضي إلى الملالة، فالأذن تمجّ تكرار الألفاظ نفسها، والحال خلاف ذلك حينما تتنوع

([1]) انظر: إسماعيل العالم، دراسة نقدية في الشعر الأموي، مصدر سابق، ص220.

وتتباين"[1]. هذا يعني لو أنّ الشاعر خفف من أبيات الهجاء المباشر لكانت صنعته فائقة البناء، فقد بدأها تنوعت أجزاؤها بمقدمة طللية ثم ظعن ثم لوحة الدرة ثم فخر، ولكن الهجاء أخذ من القصيدة ذلك المقدار الذي جعله يكرر إلى حدّ الملل.

أخيرا، إذا ربطنا بين هذه القصيدة وقصيدة المدح السابقة، نجد أن صنعة الفرزدق تعتمد على التكرار، إلا أننا لم نحسّ بالملل في مدحه كما أحسسناه في هجائه.

([1])إسماعيل العالم، دراسة نقدية في الشعر الأموي، مصدر سابق، ص220.

الراعي النميري:

هو عبيد ين حصين، يعود نسبه إلى بني نمير من قيس عيلان من مضر، لُقِّبَ بالراعي أو راعي الإبل، "لأنه كان يصف راعي الإبل في شعره"[1]، وقيل: "لكثرة وصفه الإبل، وجودة نعته إيّاه"[2].

وعمّ الراعي النميري شاعر، فقد ورد من أخباره أنه سأل عبيد الراعي "أيّنا أشعر أنا أم أنت؟ قال: بل أنا يا عم. فغضب وقال: بِمَ ذاك؟ قال بأنك تقول البيت وابن أخيه وأقول البيت وأخاه"[3]. وبذلك ربما يكون النميري تأثر بعمّه، وأخذ الشعر عنه.

لا شكّ في مكانة الراعي الشعرية وإجماع النقّاد عليها، فقد كان "يعتسف الفلاة بغير دليل أي أنه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه، وكان مع ذلك بَذِيًّا هجَّاءً لعشيرته"[4]. وعلى الرغم من أنّ الأصمعي لم يعدّه من الفحول[5] لمقاييس تخصّه، إلا أنّ ابن سلام وضعه مع شعراء الطبقة الأولى من فحول الإسلام[6]، مع الفرزدق وجرير والأخطل، وقال فيهم: "واختلف الناس فيهم أشدّ الاختلاف وأكثره. وعامّة الاختلاف أو كلّه في الثلاثة، ومن خالف في الراعي قليل، كأنه آخرهم عند العامّة"[7]،

([1]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 2/ 415.

([2]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 24/ 112. وانظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، 2/ 352. وانظر: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 298- 299.

([3]) المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص157.

([4]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 502. وانظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 24/ 117.

([5]) انظر: الأصمعي، فحولة الشعراء، مصدر سابق، ص25.

([6]) انظر: ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 502- 521.

([7]) المصدر نفسه، 2/ 299.

وبذلك كان الفرزدق مقدّما على الراعي، والراعي مقدّم على ذي الرمة عند ابن سلام، وقال فيه أيضا: "كان فحل مضر حتى ضغمه الليث! يعني جريرا"[1].

عدّه الأصفهاني فحلا وقال: "وهو شاعر فحل من شعراء الإسلام، وكان مقدّما مفضّلا حتى اعْتَرَضَ بين جرير والفرزدق، فاستكفّه جرير فأبى أن يكفّ، فهجاه ففضحه"[2]. كمّا تحدَّث الأصمعي عن غلبة جرير للنميري قائلا: "أشعر الناس مغلّبو مضر: حميد والراعي وابن مقبل؛ فأما الراعي فغلبه جرير، وغلبه خنزر رجل من بني بكر..."[3]، إذن الأصمعي لا ينكر مكانة الراعي الشعرية على الرغم من أنّه ليس بفحل عنده.

وترجم له كلّ من ابن قتيبة[4] والأصفهاني[5] والمزرباني[6] في كتبهم. ووضعه القرشي في أصحاب الملحمات، واختار له قصيدة في مدح عبد الملك بن مروان وشكاية السعاة[7]، والتي مطلعها[8]:

مـــا بـــالُ دَفِّـــكَ بـــالفراش مَـــذِيلا	أقَـــذًى بِعَيْنِـــكَ أم أردتَ رَحـــيلا

([1]) ابن سلام، الطبقات، مصدر سابق، 2/ 503.

([2]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 24/ 112.

([3]) الأصمعي، فحولة الشعراء، مصدر سابق، ص36.

([4]) انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 2/ 415- 419.

([5]) الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، 24/ 112- 120.

([6]) المزرباني، الموشح، مصدر سابق، ص157- 158.

([7]) انظر: القرشي، جمهرة أشعار العرب، مصدر سابق، ص729- 743.

([8]) الراعي النميري (1995م)، ديوان الراعي النميري، شرح: واضح الصمد، ط1، دار الجيل، بيروت. ص198.

صنعة الراعي النميري:

جاءتْ قصائد النميري تقليديّة في أغلبها، فقد التزم المقدمة الطللية وما بها من غزل، ثم وصف الحيوان، انتهاء بالمدح، بينما قلّت القصائد التقليدية عند ذي الرمة الذي شغله موضوعا الحبّ والصحراء عن الالتزام، وكذلك الفرزدق الذي أخذ يبدأ بالغرض مباشرة دون مقدمات خصوصا في قصائده الهجائية.

لذلك ارتأينا أن نتناول قصيدتيْن مدحيتيْن اخترناها من ديوان النميري، ندرس في إحداهما الظبية، وفي الأخرى الثور الوحشي، إذْ لم نجد عنده تركيزا على لوحات الحيوان كما عند ذي الرمة، ولم نجد عنده تركيزا على لوحات الرجل كما الفرزدق، وإنما راوح بين لوحات المرأة ولوحات الحيوان، وهذا طبيعيّ لشاعر التزم القصيدة التقليدية.

وبذلك تأتي صنعة الراعي مكملة لصنعة كلّ من ذي الرّمة والفرزدق؛ ذلك لأنّنا تناولنا لوحة الحيوان عند ذي الرمة متمثلة بالحمار الوحشي والثور الوحشي والنعامة، وتناولنا لوحة الرجل عند الفرزدق متمثلة بالأسد والنهر والصقر، ولوحة المرأة متمثلة بالدّرة، وسنتناول لوحة المرأة عند الراعي متمثلة بالظبية، إضافة إلى لوحة أخرى للحيوان متمثلة بالثور الوحشي، وبذلك نكون قد تناولنا أمثلة على اللوحات الفنية الرئيسة (لوحات الرجل والمرأة والحيوان) التي تناولها الشعر العربي في العصر الجاهلي.

وإذا تتبعنا صنعة الراعي النميري نجد أنّ لوحاته تتراوح بين لوحات المرأة ولوحات الحيوان، فالمرأة هي الناقة والظبية والروضة وبيضة النعام والقطا[1] وتراوحت عدد أبياتها من 3- 6

([1]) انظر: الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، لوحة الظبية ص72، 98، ص 244- 245، لوحة الروضة ص108، لوحة الناقة ص53، لوحة البيضة ص108- 109، لوحة البقرة الوحشية ص244- 245، لوحة القطا.

أبيات. أما الناقة فهي النعام والثور الوحشي والحمار الوحشي والقطا([1]). وتراوحت عدد أبياتها من 4-23 بيتا.

جاءت لوحة الظبية في ستة أبيات من قصيدة مدحية لبشر بن مروان، والتي بدأت بأطلال المحبوبة، ثمّ انتقلت إلى وصفها.

وهذه المرأة التي يصفها النميري اجتمعت فيها صفات الأُنْس من حياء وعِفّة، ماهرة في العمل، تلازم مكانها، لا يبغضها أحد، تصيد الرجال بحسن صفاتها، فيقول فيها([2]):

كَغَـرّاءَ سَـوداءِ المَـدامِعِ تَرتَعي ... بِحَومَـلَ عِطفَـي رَملَـةٍ وَتَناهِيا
لَها اِبـنُ لَيـالٍ وَدَّأَتـهُ بِقَفـرَةٍ ... وَتَبغـي بِغيطـانٍ سِـواهُ المَراعِيا
أَغَـنُّ غَضـيضُ الطَـرفِ باتَـت تَعُلُّـهُ ... صَـرى ضَـرَّةٍ شَـكرى فَأَصـبَحَ طاوِيا
فَقَـد عَوَّدَتـهُ بَعـدَ أَوَّلِ بُلجَـةٍ ... مِـنَ الصُبـحِ حَتّـى اللَيـلِ أَن لا تَلاقِيا
تَظَـلُّ بِـذي الأَرطـى تَسَـمَّعُ صَـوتَهُ ... مُفَزَّعَـةً تَخشـى سِـباعاً وَرامِيا
إِذا نَظَـرَت نَحـوَ اِبـنِ إِنـسٍ فَإِنَّـهُ ... يَـرى عَجَبـاً مـا واجَهَتـهُ كَمـا هِيـا*

إذن المرأة تشبه هذه الظبية البيضاء التي لها ابن ترعاه، تتركه لترعى ثم تعود لإرضاعه، وقد برزت صنعة النميري هنا في أنّه ترك الظبية ليتحدث عن ابنها، كعادة شعراء الصنعة، وقد ظهرت في اللوحة تقنيات اللون والصوت والمكان والزمان، ففي اللون الظبية بيضاء عدا مجرى الدمع أسود اللون، وصوت الابن (أغنّ) تسمع الظبية صوته خشية عليه من الصيادين والسّباع، عندما تتركه في مكان (قفرة) لتذهب إلى سهل (غيطان) بمكان (ذي أرطى) كي ترعى وتملأ ثديها لإرضاعه.

([1]) انظر الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، لوحة النعام ص124- 125، لوحة الحمار الوحشي 139- 142، 153- 157، لوحة الثور الوحشي ص137- 139، 225- 226، لوحة القطا ص 161.

([2]) المصدر نفسه، ص244- 245.

* الغراء: الظبية ذات الجبهة البيضاء، التناهي: نهاية الماء من الوادي. ودأته: أهلكته، قفرة: خلاء، الغيط: السهل. الأغن: في صوته غنة، غضيض الطرف: طري اليد والقدم، الصرى: البقية، ضرة: الثدي، شكرى: ممتلئ، طاوي: ضعيف. البلجة: الضوء.

والشاعر يسبر ما يفكر فيه كلّ من الظبية وابنها، فالابن ينتظر ذلك اللبن الموعود به من ثدي أمه الممتلئ، والظبية لمّا كانت تتركه من بعد (أوّل بُلْجَة من الصبح حتى الليل) لترعى يبقى سمعها مشغولا بصوت ابنها، فهي (مفزعة تخشى سباعا وراميا).

هذه الظبية التي شُبّهت فيها فتاة النميري، ظبية جميلة نشيطة صبور تتحمّل المشاقّ لأجل إطعام ابنها، يعجب الإنسان بسحر عينيْها، تماما كفتاة النميري (أم وبر) جميلة ذات خُلُق، تصيد الرجال بحسنها، ماهرة في عملها.

وإذا تتبعنا جزيئات القصيدة وتسلسلها اتضحتْ العلاقة بين هذه اللوحة وبين غرض المدح في القصيدة التي بدأت بمطلع المقدمة الطللية[1]:

ألــم يســأل الركــب الــديار العوافيــا   وجــه نــوى مــن حلّهــا أو متــى هيــا

وهذه القصيدة بما احتوته من طلل ثمّ غزل ثمّ رحلة ووصف للناقة تنتهي أخيرا إلى المدح، مُشَكِّلَةً قصيدة مدحية تقليدية، فالنميري أخذ يتقرّب من خلفاء بني أميّة وأمرائها، بعدما قُتِل عبد الله بن الزبير نتيجة معركة مرج راهط بين مروان بن الحكم وقيس التي كانت زبيريّة الهوى، وذلك ليُحَسّن من أحوال رهطه نمير في ظلّ الحكم الأموي[2]، وفيها يقول[3]:

بُعَيْــدَ الهــوى رام الأمــور فلــم يــرى   لحاجتــه دون ابــن مــروان قاضــيا
لــوارد مــاء مــن فــلاة بعيــدة   تــذكر أيــن الشــرب إنْ كــان صــافيا
أرجّــي المنــى مــن عنــد بشــر ولــم أزل   لأمثالهــا مــن آل مــروان راجيــا

ومن هنا يتّضح أنّ غزله في ظاهره ما هو إلا وسيلة لاستمالة سمع الممدوح تماما كما فسّر ابن قتيبة قصيدة المدح الجاهلية[4]، فالشاعر يترك حبيبته بجمالها المذكور وعشقه الكبير لها؛ لأنها لا تقدر على أن تحقّق مطالبه، مثلما يقدر بشر بن مروان، ليبدأ رحلته مع قومه على النوق بحثا عن الماء الذي هو رمز للممدوح. وفي عمق القصيدة "أمُّ وبر" تمثّل القبيلة بانتماء أهلها، والطلل هو ما أصاب قبيلة الشاعر من خوف وظلم في ظلّ الحكم الأموي بعد مقتل عبد الله بن الزبير؛ لذلك يضطر

([1]) الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص241.

([2]) انظر: واضح الصمد، في شرحه لديوان الراعي النميري، ص24- 29.

([3]) المصدر نفسه، ص247.

([4]) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، 1/ 74- 75.

الشاعر إلى الرحيل وترك القبيلة "أمّ وبر" لينوب عنها عند بشر بن مروان، محاولة لاستعطاف الأمويين وتحسين أوضاع قبيلته التي كانت تحارب ضد الأمويين، بذلك شكلت اللوحة مع موضوع القصيدة بنية واحدة تامّة المعنى، وشكلت اللوحة فيها جملة لغوية واحدة.

الموسيقى:

أقام الشاعر قصيدته على البحر الطويل كعادة الشعر القديم الذي نُظِمَ أكثره على هذا البحر، وقد بلغت قصائد الطويل في الديوان ما يقارب 55%، كما أشرنا سابقا فإنّ هذا البحر مناسبٌ للمدح، لأنه بطول مقاطعه أفسح مجالا للشاعر بالوصف والمدح في نحو تسعة وستين بيتا، استغرق المدح منه ثلاثة وثلاثين بيتا.

كما ألزم الشاعر نفسه بتفعيلة محددة للعروض والضرب، وهي تفعيلة (مفاعِلُن) المخبونة، واستخدم في الحشو تفيعلة (مفاعيلُنْ)، وكلا من (فعولُ ن)، و(فَعولُ).

بُنِيَتْ هذه القصيدة على حرف الياء وهو صوت شبه صامت، ذلك لأنه يستعمل على طريقتيْن صامت(قابل للتحريك) وصائت (حروف العلّة)[1]، واسْتُعْمِلَ هنا كحرف صامت حُرِّكَ بالفتحة التي تناسب ألف الإطلاق، والياء صوت احتكاكي يخرج بتضييق مجرى التنفس عند احتكاك مقدمة اللسان (المنطقة الغارية) بالسقف الأعلى للفمّ[2]، ومع ألف الإطلاق ينطلق الصوت في حرف الياء فترة زمنية أطول، والأصل في الياء أن تأتيَ للإطلاق، لقول الأخفش: "جميع حروف المعجم تكون رويا، إلا الواو والياء والألف اللواتي يكنّ للإطلاق"[3]، إلا أنّ الراعي جاء بالياء رويا وبالألف بعدها إطلاقا، كما التزم حركة الكسر قبل حرف الروي، وبدأ قصيدته بالتصريع[4]:

ألــم يســأل الرّكــبُ الــديارَ العوافِيــا	بِوَجْــهِ نَــوَى مَــنْ حَلَّـهــا أو متـــى هِيــا
ظَلِلْنــا سَــراةَ اليـــوم مِــنْ حُــبّ أهْلِهــا	ـــــائِلُ آنــــــاءٌ لَهــــــا وأَثافِيــــــا

([1]) انظر: إبراهيم خليل، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص54، 73.

([2]) انظر: محمد الخولي، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص25، 32.

([3]) الأخفش، القوافي، مصدر سابق، ص10.

([4]) الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص241.

أمّا مواطن الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة فليست بالكثيرة بالنسبة لما وجدناه عند ذي الرمة والفرزدق، ومع ذلك يمكننا الإشارة إلى التكرار في بعض المواضع، مثل: تكرار بعض الألفاظ (ركاب، هي، نار، لم يبق، يرى صفاء)، وتكرار اشتقاقي (ركب، ركاب/ أرجي، راجيًا/ يبق، باقيا)، لكنّ التكرار الأبرز كان للحروف وخاصة حرف الراء[1]:

بُعَيْدَ الهَوى رامَ الأمورَ فلم يرى لِحاجَتِهِ دونَ ابْنِ مَرْوانَ قاضِيا
أغَنُّ غَضيضُ الطَّرْفِ باتَتْ تَعُلُّهُ صَرَى ضَرَّةٍ شَكْرى فأصبح طاويا

ولا شكّ بأنّ حرف الراء بما يفيده من تكرار في صوته أفاد في تكرار لصفات الممدوح، ومن الحروف التي شاهَدْنا فيها بعض التكرار النون[2]:

ونحنُ تركنا بالعُقَيْرِ نِساءَكُم مَعَ الثُّكْلِ هَزْلى يشْتَوينَ لأَفاعِيا
وكانَتْ بنا نارانِ نارٌ بجاسِمٍ ونارٌ بِدَمْخٍ يَحْرقانِ الأعادِيا

لا يخفى على أحد ما يفيده حرف النون من الفخر، والانتماء إلى القبيلة، فالنميري يخدم قبيلته بمدحها أمام الأمويين، وصوت النون يخرج من إطباق مقدمة اللسان على اللثة العليا للفم، فينحبس الصوت فترة ثم يخرج منفجرا[3]، مع صوت غنّة تخرج من الأنف.

هكذا فإنّ الموسيقى الداخلية لم تظهر جليّا في هذه القصيدة، وإنْ كان هناك شيء من تكرار إيقاعي للحروف إلا أنه تكرار جزئيّ لا يأتي في القصيدة كاملة.

لوحة الثور الوحشي:

القصيدة الثانية تضمّنت لوحة الثور الوحشي في ثلاثة وعشرين بيتا، جاءتْ في مدح عبد الله بن يزيد بن معاوية، وقد بدأت القصيدة في ذكر الطَيْف ثم الرحلة ثم المدح، وكعادة الشعر العربي جاءتْ لوحة الثور الوحشي ضمن الرحلة، في باب تشبيه الناقة[4]:

هَلْ تُبْلِغَنّي عبدَ الله .وْسَرَةٌ وَجْناءُ فيها عَتيقُ التّيّ مُلْتَبِدُ

([1])الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص247، 248. وانظر تكرار الراء في القصيدة كاملة ص241- 252.

([2]) المصدر نفسه، ص252.

([3]) انظر: إبراهيم خليل، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص56.

([4]) الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص91- 95.

أوْ نَاشِطٌ أسْفَعُ الخَدَّيْنِ ألجَأَهُ … نَفْحُ الشَّمَالِ فَأَمْسَى دُونَهُ ٱلعَقِدُ
اتَ إلَى دَفءِ أرطاة أضَرَّ بِهَا … حُرُّ النّقا وزهاها منبتٌ جرِدُ
بَاتَ ٱلبُرُوقُ جَنَابَيْهِ بِمَنْزِلَةٍ … ضَمَّتْ حَشَاهُ وَأعْلاَهُ بِهَا صَرِدُ
مَا زَالَ يَرْكُبُ رَوْقَيْهِ وَجَبْهَتَهُ … حتّى استباثَ سفاةً دونها الثّأدُ
حتّى إذا نطقَ العصفورُ وانكشفتْ … عَمَايَةُ اللَّيْلِ عَنْهُ وَهْوَ مُعْتَمِدُ
غدا ومنْ عالجٍ خدٌّ يعارضهُ … عَنِ الشَّمَالِ وَعَنْ شَرْقِيِّهِ كِبَدُ
يعلو عهادًا منَ الوسميِّ زيّنهُ … ألْوَانُ ذِي صَبَحٍ مُكَّاؤُهُ غَرِدُ
بكلِّ ميثاءَ ممراحٍ بمنبتها … مِنَ الذِّرَاعَيْنِ رَجَّافٌ لَهُ نَضَدُ
لاّثْ تصفّقهُ ريحٌ تدرُّ لها … ذَاتُ ٱلعَثَانِينِ لاَ رَاحٌ وَلاَ بَرَدُ
صْبَحَ يَجْتَابُ أعْرَافَ الضَّبَابِ بِهِ … مُجْتَازَ أرْضٍ لأُخْرَى فَارِدٌ وَحَدُ
يهوي كضوءِ شهابٍ خبَّ قابسهُ … يلاً يبادرُ منهُ جذوةً تقدُ
حَتَّى إذَا هَبَطَ ٱلوُحْدَانَ وٱنقَطَعَتْ … عنهُ سلاسلُ رملٍ بينها عقدُ
ادَفَ أَطْلَسَ مَشَّاءً بِأَكْلُبِهِ … إثرَ الأوابدِ ما ينمي لهُ سبدُ
أشلى سلوقيّةً باتتْ وباتَ بها … بوَحْش إصْمِتَ فِي أصْلاَبِهَا أَوَدُ
يدبُّ مستخفيًا يغشى الضّراءَ بها … حتّى استقامتْ وأعراها لهُ الجردُ
فجالَ إذْ رعنهُ ينأى بجانبهِ … وفي سوالفها منْ مثلهِ قددُ
ثمَّ ارفأنَّ حفاظًا بعدَ نفرتهِ … فكرَّ مستكبرٌ ذو حربةٍ حردُ
فَذَادَهَا وَهْيَ مُحْمَرٌّ نَوَاجِذُهَا … كما يذودُ أخو العمّيّةِ النّجدُ
حتّى إذا عرّدتْ عنهُ سوابقها … وعانقَ الموتَ منها سبعةٌ عددُ
مِنْهَا صَرِيعٌ وَضَاغٍ فَوْقَ حَرْبَتِهِ … كَمَا ضَغَا تَحْتَ حَدِّ ٱلعَامِلِ الصُّرَدُ
وَلَّى يَشُقُّ جِمَادَ ٱلفَرْدِ مُطَّلِعاً … بذِي ٱلنَّعَاجِ وَأَعْلَى رَوْقِهِ جَسِدُ
حتّى أجنَّ سوادُ اللّيلِ نقبتهُ … حيثُ التقى السّهلُ منْ فيحانَ والجلدُ

رَ احَــــتْ كَمَـــا رَاحَ أوْ تَغْـــدُو كَغُدْوَتِـــهِ   عــــنسٌ تجـــودُ عليهـــا راكـــبٌ أفـــدُ*

اتسعتْ هذه اللوحة لغزير من الألوان والأصوات والحركات والجزيئات والتفاصيل، لأنّ قصة الثور الوحشي تسمح بتنوع العناصر ودقّة الوصف، ويُؤ طّر الشاعر قصيدته بأزمنة وأمكنة محددة، فعندما تهبّ ريح الشمال ليلا، يلجأ الثور إلى أرطاة مختبئا من الريح والبرق، وعندما تنكشف عماية الليل يغدو وقد نزلت الأمطار الموسمية في أول الربيع في منطقة عهاد، ثم الذراعيْن، وريح العثانين تصفقه، وفي منطقة تنقطع فيها سلاسل الرمل يصادف الصيّاد وكلابه، وقد هزمهم هذا الثور الوحشي وشقّ طريقه في مناطق جماد الفرد وذي النعاج.

والثور (أسفع) مسودّ فيه حمْرة، عندما يسير في الليل يكون كـ (ضوء شهاب خبّ قابسه)، ويظهر من بعيد كـ (جِذْوَةً تَقِدُ)، والكلاب (محمرّ نواجذها) من الغضب، وفي ألوان الطبيعة (البروق) بيضاء، والأرطاة (زهيّة) بالنبت، ولون الصبح أبيض، وحواجز الضباب سوداء، والليل أسود. وكذلك أصوات الطبيعة، فنطق العصفور وتغريدها يدلان على الصباح، ويقابله أصوات الطبيعة المخيفة من تصفيق الريح، وتتابع الأمطار.

أمّا الحركة فهي الأهمّ، فإذا كان الشاعر يظهر أدق العناصر ليقرّب لك الصورة ويجعلها أكثر واقعية، فإنّ الحركة هي أساس تشبيه الناقة، "فأراد أنْ يصفها بالقوة وشدّة الاحتمال والسرعة

---

* دوسرة: ناقة ضخمة، وجناء: شديدة، النيّ: الشحم، مٌلْتَبِد: ملتصق. ناشط: ثور وحشي، أسفع: أسود محمر، العَقِد: رمال متراكمة. التّقا: الرمل، جَرد: دون نبات. الصرد: شديد البرد. الروق: القرن، استباث: استخرج، سفاة: التراب الذي تحمله الريح، الثأد: الثرى. عالج: ما تراكم من رمل، الخد: الطريق، الكبد: المشقة. الوسمي: أمطار أول الربيع، مكاؤه: طائر ضخم. ميثاء: أرض لينة، ممراح: أرض سريعة النبات، رجّاف: مضطرب، نَضَد: فوق بعضه البعض. تَدُر: تتابع، ذات العثانين: سحابة، راح: الخمر. أعراف: حواجز، فارد: وحيد. خَبّ: طال، القابس: الذي يأخذ شعلة نار، جِذوة: جمرة ملتهبة. أطلس: أسود كالحبشيّ، مشّاء: كثير المشي، سَبَد: قلة الشعر وهي هنا كناية عن الفقر. أشلى: دعاهم للصيد، سلوقية: نوع من كلاب الصيد، الأصلاب: الأعمدة الفقرية، أود: اعوجاج. أعراه: كشفه، الضراء: أولاد الكلاب. جال: سار، رُغْنه: أخفنه، سوالف: صفحة العنق، قدد: جلد. ارفأنّ: دنا، النفر: الشرود والخوف، الحرد: الغضبان. ذادها: دفعها، النواجذ: الأضراس، النجد: الشجاع. عرّدت: ابتعدت. ضاغٍ: صائح، الصرد: الطائر الضخم. الجماد: ما ارتفع من الأرض، النقبة: اللون، الجلد: الأرض الصلبة. عنْس: فتاة لم تتزوج وهي هنا الناقة، الأفد: مسرع ومبطئ.

فاستعان بالثور الوحشي في عدْوه، وسرعته وتحمّله ويْلات السفر"([1]). كثيرة هي ألفاظ الحركة في القصيدة فالثور الوحشي (ناشط، يهوي، ضوء شهاب، يبادر، جذوة ملتهبة، هبط، صادف، جال، ينأى، ارفأن بعد نفرته، ذادها، وعرّدت)، والصياد وكلابه (يدبّ مستخفيا، يغشى الضراء، رُعْنه).

أمّا عن ربط موضوع القصيدة -وهو المدح وشكاية الجباة الأمويين-، مع لوحة الثور الوحشي، فسّره عدنان عبيدات بأنّ رحلة الشاعر وما بها من معاناة وتعب ما هي إلا تحوّل انتمائهم من سلطة عبد الله بن الزبير إلى سلطة الأمويين، والطبيعة القاسية والكلاب المفترسة ما هما إلا رمز لسوء تعامل الجباة الأمويين مع قبيلة النمير، "فالرحلة وسيلة الشاعر الوحيد للخلاص من أزمة الماضي وهاجس الطيف المثير للقلق، فعند هذا الرحيل تفكيرٌ في سلطة ثانية تمحو الخلاف..."([2])، وفي ذلك يقول الشاعر في الكلاب بعدما هزمها الثور الوحشي([3]):

مِنْهَـــا صَــــرِيعٌ وَضَـــاغٍ فَـــوْقَ حَرْبَتِـــهِ   كَمَـــا ضَـــغَا تَحْـــتَ حَـــدِّ الْعَامِـــلِ الصُّـــرَدُ

فالثور الوحشي معادلٌ موضوعيٌ للشاعر، فكما رفض الثور الاستسلام للموت، رفض الشاعر الاستسلام لعمّال الممدوح وولاته، فأخذ يشكوهم إلى الممدوح، ولأنه يملك الكبرياء والكرامة كان كالطائر الضخم (الصُّرَد) القويّ الذي يصيح بسبب الذلّ والمهانة من العامل.

الموسيقى:

نُظِمَتْ هذه القصيدة على البحر البسيط، وهو ثاني أكثر البحور استخداما عند النميري فيما نسبته 20%، وسُمّي هذا البحر بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضروبه، أو لأن تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ فيه (--ب-) تبدأ بانبساط أسبابه([4])، ويستخدم البحر البسيط تامّا ومجزوءًا ومخلعا:

إنّ البســـــيط لديـــــه يُبْســــطُ الأمـــــل   مســــــتفعلن فــــــاعلن مســــــتفعلن فَعِـــــلُ

([1]) عدنان محمود عبيدات (2008م)، طقوس الرفض والاعتذار- قراءة في قصيدة (طاف الخيال بأصحابي) للراعي النميري، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م 35، ع 3. ص431.

([2]) المصدر نفسه، ص431.

([3]) الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص95.

([4]) انظر: يوسف بكار، في العروض والقافية، مصدر سابق، ص93.

واستخدم الشاعر في هذه القصيدة (مُسْتَفعِلن) تامة واستخدمها بزحافاتها التالية:

الخبن: مُتَفعِلُنْ الطيّ: مُسْتَعِلُنْ

واستخدم (فاعِلُن) بزحافها المخبون (فَعِلُنْ). والتزم الشاعر التصريع في مطلع الأبيات:

طاف الخيال بأصحابي وقد هجدُوا من أمّ علوان لا نحوٌ ولا صددُ

كما التزم الشاعر لعروض الأبيات وضروبها تفعيلة (فَعِلُنْ) عِلّة مخبونة:

طاف الخيال بأصحابي وقد **هجدوا** من أمّ علوان لا نحوٌ ولا **صددُ**
فأرَّقتْ فتيةً باتوا على **عَجَلٍ** وأعْيُنا مَسَّها الإدْلاجُ والـ**سَّهُدُ**

وقد اختار الشاعر الدال قافية لقصيدته، ثمّ حركها بالضمّة، والدال صوت انفجاريّ يحتبس فيه النفس بين طرف اللسان وأصول الأسنان العليا، ثمّ يخرج منفجرا، والضمة صوت صائت يخرج من استدارة الشفتيْن قليلا وتضييق مجرى النفس(1)، فيخرج صوت الدال قويّا منفجرا في قافية مُطْلقة متوترة مع الضمة(2)، وهذه القافية تعكس لنا جوّ التوتّر السائد بين قبيلة الشاعر وبين بني أميّة.

يمثّل تراكم حرف الدال في هذه القصيدة مدى الوحدة التي وصلت إليها بين الأبيات وقافيتها(3):

لا يبلغُ المدحُ أقصى وصفِ مَدْحِكم ولم ينلْ مثلَ ما أدْركتم أحدَ
لا يفقدُ الناسُ خيْرا ما بَقِيتَ لنا والجودُ والعدْلُ مفقودان إنْ فَقدوا

فالدال كما هو معروف من حروف القلقة التي يضطرب الصوت فيه عند خروجه إنْ سُكّنَ، وتكرار هذا الحرف ساكنا فيه اضطراب، ومضموما فيه توتّر، وهذا ما أبدعته نفسية الشاعر الموسيقية.

هذه قصيدة مدحية كأيّ قصيدة مدح يكثر فيها التكرار وتراكم الصفات، إلا أنّ نفسية الشاعر جعلته يركز على جانب عتاب الممدوح ولومه على معاملة عمّاله السيئة لقبيلته، مع اعتذار ومبايعة

---

(1) انظر: إبراهيم خليل، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص80.

(2) انظر: محمد الخولي، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص48.

(3) الراعي النميري، الديوان، مصدر سابق، ص96.

بالانتماء لسلطة بني أميّة، هذا ما جعل أبيات المدح تسعة، بينما أبيات المقدمة والرحلة كانت ثمانية وعشرين بيتا.

برز تكرار الاشتقاق في (تعاداه/عادٍ، يفقد/ مفقودان/ فقدوا، ذادها/ يذود، راحتْ/ راح، تغدو/ غدوة، ضاغٍ/ ضغا، المدح/ مدحكم، بات/ باتتْ، أقوام، قوم).

وهكذا قامتْ الوحدة النفسية في هذه القصيدة بأجزائها وموسيقاها الخارجية وإيقاعها الداخلي على التوتر والاضطراب.

تتلخص صنعة النميري في أنّها أبسط من صنعة كلّ من ذي الرمة والفرزدق، فلم يبرز لديه التفاصيل والجزيئات التي وجدناها في لوحات ذي الرمة، ولا إيقاع التكرار في قصائد صنعة الفرزدق، بل جاء في مستوى أقل منهما، ربما نرجع هذا إلى أنّه لم يكن يحتذي حذو أحد من الشعراء، فلا تشعر بروح المنافسة التي تجدها عند الفرزدق، ولا تشعر بأنّه يرسم لوحاته الغزلية أو الصحرائية إرضاء لشهواته التي تجدها عند ذي الرّمة، فمهمته من اللوحات أنْ يُحَسّن موقف قبيلته أمام بني أميّة، هذه المسؤولية التي أخذها على عاتقه جعلت شعره أقل صنعة وأكثر بساطة.

الخاتمة:

الصنعة الشعرية مصطلحٌ ظهر منذ أن بدأ الشعراء بتقصيد الشعر وتطويله، ولذلك أشار إليه النقاد القدماء في كتبهم، ودرسها المحدثون من أمثال طه حسين ويوسف خليف، فدرسوا مدرسة الصنعة وجذورها، لكنّ دراستهم اقتصرت على شعراء الجاهلية والإسلام. فبحثنا هذا تتبع تسلسل هذه المدرسة في العصر الأموي، وتحرّك البحث في النتائج التالية:

أولا: الشعر صناعة عند القدماء، وهذه الصناعة تتفاوت من شاعر لآخر، والطبْع أولى درجات الصنعة، والتكلّف أقسى درجاتها، والتثقيف أهم مقوماتها.

ثانيا: تعود جذور مدرسة الصنعة إلى امرئ القيس وعلقمة، فهما أقدم شعرائها، ومن أهم شعراء سلسلة الصنعة زهير بن أبي سلمى الذي كان ينقّح حولياته.

ثالثا: اعتمدت الصنعة في العصر الجاهلي والإسلامي على الصورة الشعرية متمثلة بالتشبيه التمثيلي الممتد، وما يتميّز به من التفاصيل والجزيئات وعناصر اللون والحركة والصوت.

رابعا: جدّد الشعراء الأمويون في صنعتهم وكسروا المؤلوف عند الجاهليين والإسلاميين، فمثلا ظهرت لوحات جديدة كلوحة الثعلب عند الفرزدق، والناقة تشبه القطا عند حميد بن ثور، والبقرة الوحشية بالفرس عند ذي الرمة.

خامسا: التجديد الحقيقي كان في شعر ذي الرمة، الذي ألزم قصائده بلوحات الصحراء والحب، فنجده جمع ثلاثة حيوانات في قصيدة واحدة غَلَب عليها التفاصيل والجزيئات، وفي شعر الفرزدق الذي اختار لوحات الرجل موضوعا لقصائده المدحية والهجائية واستطاع أن يكسر بها تقليد المقدمة الطللية، وكان التكرار الاشتقاقي والإيقاعي سمة مميزة لشعره، وقد جمع في إحدى قصائده التي درسناها ثلاث لوحات للرجل.

سادسا: أصول مذهب الصنعة تكمن بـمقومات الصنعة وسماتها:

- طول الأناة والروية.
- اتخاذ الشعر صناعة.
- الاعتماد على الحوار والبناء القصصي في إخراج الصور الشعرية.

- الاهتمام بالصور الشعرية الممتدة بما فيها من قصص وتطويل وامتداد وتشبيه تمثيلي وألوان وأصوات وحركات ومكان وزمان ومعاناة وتنقيح واحتراف وتفرّغ للعمل الشعري.

سابعا: ليس كل الشعراء بنفس درجة الصنعة، فالصنعة عند ذي الرمة كانت أعلى درجات الصنعة تليها صنعة الفرزدق، وكان النميري أقلهما صنعة، ذلك لأن ذا الرمة عبّر عن معاناته مع ميّ وحبّه الشديد للصحراء، وانشغل الفرزدق بالمنافسة الشعرية -التي تعتمد التفنّن والتنقيح- بينه وبين عدد من الشعراء، بينما اشتغل الراعي النميري بالدفاع عن قومه أمام الأمويين.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس (1952م)، **موسيقى الشعر**، ط2، ملتزم الطبع والنشر: مكتبة الأنجلو المصرية.
2. إبراهيم خليل (2013م)، **مقدمة في أصوات اللغة العربية**، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان.
3. إبراهيم شمس الدين، **مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام**، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
4. إبراهيم عبد الرحمن محمد (1980م)، **الشعر الجاهلي- قضاياه الفنية والموضوعية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
5. إبراهيم العريض، **الشعر والفنون الجميلة**، دار المعارف بمصر.
6. إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار (1960م)، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، القاهرة.
7. إحسان عباس (2006م)، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن.
8. إحسان النص (1985م)، **زهير بن أبي سلمى- حياته وشعره**، ط2، دار الفكر. ص197.
9. أحمد الشايب (1973م)، **أصول النقد الأدبي**، ط8، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر.
10. أحمد محمد النجار (1990م)، **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي**، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، القاهرة.
11. الأخطل (1996م)، **شعر الأخطل**، صَنْعة السّكري، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط4، دار الفكر (دمشق، سوريا)، دار الفكر المعاصر (بيروت، لبنان).
12. الأخفش (1970م)، **كتاب القوافي**، عنيَ بتحقيقه: عزّة حسن، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق.

13. الأزهري (2001م)، أبو منصور محمد بن أحمد، **معجم تهذيب اللغة**، تحقيق: رياض زكي قاسم، ط1، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

14. إسماعيل أحمد العالم (2008م)، **دراسة نقدية في الشعر الأموي**، هبة النيل للنشر والتوزيع.

15. إسماعيل أحمد العالم (2002م)، **إضاءة في الدرس الأدبي- بائية ذي الرمة نموذجا**، مجلة جامعة دمشق، م18، ع1.

16. الأصفهاني أبو الفرج علي بن الحسين، **كتاب الأغاني**، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، في خمسة عشرين مجلدا، دار صادر، بيروت.

17. الأصمعي، **فحولة الشعراء** (2005م)، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع.

18. إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، **المعجم المفصّل في اللغة والأدب (نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي)**، دار العلم للملايين، بيروت.

19. التبريزي، ابن الخطيب، **شرح المعلقات العشر المذّهبات**، ضبط نصوصه وشرح حواشيه وقدّم لأعلامه: عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.

20. أبو تمام (1922م)، **نقائض جرير والأخطل**، علّق حواشيها الأب انطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت.

21. جابر عصفور (1992م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت.

22. الجاحظ (1998م)، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي بمصر.

23. الجاحظ (1965م)، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.

24. جبّور عبد النور (1979م)، **المعجم الأدبي**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت.

25. الجرجاني (2007م)، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، ط1، دار الفكر- آفاق معرفة متجددة.

26. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدّة.

27. جرير (1997م)، **ديوان جرير**، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطبّاع، ط1، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

28. الجمحي (1980م)، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ومطبعة المدني بمصر.

29. جودت فخر الدين (1995م)، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري**، ط2، دار المناهل ودار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

30. حميْد بن ثور الهلالي (1965م)، **ديوان حُمَيْد بن ثور الهلالي**، وفيه بائية أبي دؤاد الإيادي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

31. درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة.

32. ذو الرمّة (1993م)، **ديوان ذي الرمة**، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت.

33. الراعي النميري (1995م)، **ديوان الراعي النميري**، شرح واضح الصمد، ط1، دار الجيل، بيروت.

34. زهير بن أبي سلمى (1988م)، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرحه وقدّم له علي حسن فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

35. سعد إسماعيل شلبي (1982م)، **الأصول الفنيّة للشعر الجاهلي**، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
36. سيد حنفي حسنين (1971م)، **الشعر الجاهلي –مراحله واتجاهاته الفنية- دراسة نصية**، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر.
37. شاكر الفحام، الفرزدق، دار الفكر.
38. الشمّاخ الذبياني، **ديوان الشمّاخ الذبياني**، حقّقه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر.
39. شوقي ضيف (1960م)، **الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي**، ط11، دار المعارف، القاهرة.
40. شوقي ضيف (1960م)، **العصر الجاهلي**، دار المعارف بمصر.
41. شوقي ضيف (1959م)، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ط2، دار المعارف بمصر.
42. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، للنشر والتوزيع.
43. الطفيل الغنوي (1968م)، **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، ط1، دار الكتاب الجديد.
44. طه حسين (1927م)، **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف بمصر.
45. عبد الحميد المعيني (1984م)، **التميميون**، أخبارهم وأشعارهم في العصر الجاهلي، الدار العربية للتوزيع والنشر، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن.
46. عبد الحميد المعيني(2012م)، **اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي**، ط1، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام، أبوظبي.
47. عبد الجبار المطلبي (1986م)، **الشعراء نقّادا- دراسات في الأدب الإسلامي والأموي**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
48. عبد الله الطيب (1989م)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، الكويت، ط3.

49. أبو عبيدة معمّر بن المثنى (2002م)، **ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق**، شرحه وعلّق عليه: محمد التنوخي، في ثلاثة مجلدات، دار الجيل، بيروت.

50. عدنان محمود عبيدات (2008م)، **طقوس الرفض والاعتذار- قراءة في قصيدة (طاف الخيال بأصحابي) للراعي النميري**، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م 35، ع 3.

51. عدي بن الرقاع (1987م)، **ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي**، تحقيق: نوري حمود القيسي، وحاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي.

52. عز الدين إسماعيل (1963م)، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف.

53. العسكري (1952م)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **كتاب الصناعتيْن: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البيجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية.

54. علقمة بن عبدة (1996م)، **ديوان علقمة بن عبدة**، شرحه وعلق عليه وقدم له: سعيد نسيب مكارم، ط1، دار صادر، بيروت.

55. عنترة بن شداد (1964م)، **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي.

56. فؤاد افرام البستاني (1953م)، **الفرزدق**، مدائح منتخبة، ط2، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

57. الفرزدق (2006م)، **ديوان الفرزدق**، ط1، دار صادر، بيروت.

58. ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر.

59. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

60. القرشي، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام** حقّقه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

61. القرطاجني (1966م)، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

62. القيرواني (2012م)، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، وزارة الثقافة، مكتبة الأسرة الأردنية.

63. امرؤ القيس (2004م)، **ديوان امرئ القيس**، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، ط5، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان.

64. كثير عزة (1971م)، **ديوان كثير عزّة**، جمعه وشرحه إحسان عباس في مجلّين، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان.

65. كعب بن زهير (1989م)، **ديوان كعب بن زهير**، صنعة أبي سعيد السكري، شرح ودراسة: مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، ط1، دار المطبوعات الحديثة، جدّة.

66. محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البيجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، **أيام العرب في الجاهلية**، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة علي البابي الحلبي وشركاه في مصر.

67. محمد الحافظ ولد احمدو، مقالة بعنوان **"وحدة الجو النفسي للقصيدة عند زهير"**، مقالة الكترونية على الموقع http://www.taqadoumy.com.

68. محمد الربداوي (1971م)، **الفن والصنعة في مذهب أبي تمام**، المكتب الإسلامي، دمشق.

69. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.

70. محمد علي الخولي (1990م)، **الأصوات اللغوية- النظام الصوتي للغة العربية**، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمّان.

71. محمد علي ذياب (2003م)، **الصورة الفنية في شعر الشمّاخ**، وزارة الثقافة، عمّان.

72. محمد محمد حسين (1971م)، **الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

73. محمد مصطفى هدارة (1981م)، **الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري- النشأة والتطور**، ط1، دار المعارف.

74. محمود أحمد الحلحولي (1995م)، **بناء القصيدة لدى شعراء الحجاز في العصر الأموي**، رسالة دكتوراه، بإشراف حسين عطوان، الجامعة الأردنية.

75. محمود السّمْرة وعبد الله الشحام (1985م)، **مدخل إلى النقد الأدبي**، ط1، وزارة التربية والتعليم وشئون الشباب، سلطنة عُمان.

76. محمود عبد الله الجادر، (1978م)، **شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين- دراسة تحليلية**، دار الرسالة للطباعة، بغداد.

77. المرزباني (1385هـ)، أبو عبيد الله محمد بن غمران، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، وقف على طبعه، واستخرج فهارسه: محبّ الدين بن الخطيب، ط2، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة.

78. المرزوقي (1991م)، **شرح ديوان الحماسة**، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت.

79. مصطفى درواش (2005م)، **خطاب الطبع والصنعة**، (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

80. المفضّل الضبيّ، **المفضليات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ط6، دار المعارف بمصر.

81. ابن منظور (1300هـ)، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المصري، **لسان العرب**، ط1، دار صادر، بيروت.

82. ابن ميّادة (1982م)، **شعر ابن ميّادة** جمعه وحققه: حنا جميل حداد، راجعه وأشرف عليه: قدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

83. النابغة الذبياني (2009م)، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار المعارف بمصر.

84. النابغة الشيباني (1995م)، **ديوان نابغة بني شيبان**، شرح وتقديم: قدري مايو، ط1، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت.

85. ناصر الدين الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، ط5، دار المعارف بمصر.

86. نسيمة راشد الغيث (1994م)، **الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة- دراسة فنية**، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

87. نصرت عبد الرحمن (1982م)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط2، مكتبة الأقصى، عمّان- الأردن.

88. نواف نصار (2010م)، **معجم المصطلحات الأدبية (عربي- انجليزي)**، ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمّان.

89. الهذليون (1965م)، **ديوان الهذليين**، المكتبة العربية للتراث، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

90. وهب رومية (1982م)، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت.

91. يوسف بكار (2006م)، **في العروض والقافية**، ط3، دار الرائد، دار المنهل.

92. يوسف خليف (1918م)، **دراسات في الشعر الجاهلي**، مكتبة غريب، القاهرة.

93. يوسف خليف، **ذو الرمّة شاعر الحب والصحراء**، مكتبة غريب.